This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

SHAKSPEARE

ET SON TEMPS

Ouvrages de M. Guizot, à la même Librairie.

CORNEILLE ET SON TEMPS, étude littéraire, comprenant : 1° *de l'État de la Poésie en France avant Corneille;* — 2° *Essai sur la vie et les œuvres de Corneille;— Portraits littéraires de trois contemporains de Corneille : Chapelain, Rotrou* et *Scarron*, etc., par M. Guizot. 1 volume in-8. (1852). 5 fr.

HISTOIRE DES ORIGINES DU GOUVERNEMENT REPRÉSENTATIF EN EUROPE, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'au XIVe siècle, par M. Guizot (*Cours d'histoire moderne* de 1820 à 1822); nouvelle édition. 2 vol. in-8° (1852). 10 fr.

MÉDITATIONS ET ÉTUDES MORALES sur *la Religion, la Philosophie, l'Éducation*, etc., par M. Guizot. 1 vol in-8 (1852). 5 fr.

ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS en général, comprenant : *De l'État des Beaux-Arts en France et du Salon de* 1810.—*Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts.—Description des Tableaux du Musée-Royal*, etc., etc., par M. Guizot. 1 vol. in-8 (1851). 5 fr.

RÉVOLUTION D'ANGLETERRE.—ÉTUDES HISTORIQUES et biographiques sur les principaux personnages des divers partis : Parlementaires — Cavaliers — Républicains—Niveleurs, par M. Guizot. 1 vol. in-8 (1851). 5 fr.

RÉVOLUTION D'ANGLETERRE. – MONK. Chute de la République et Rétablissement de la Monarchie en Angleterre en 1660 ; étude historique par M. Guizot. 1 vol in-8, avec portrait (1851). 5 fr.

WASHINGTON.—FONDATION DE LA RÉPUBLIQUE des États-Unis d'Amérique, comprenant : la Vie de Washington et l'Histoire de la guerre de l'Indépendance, trad. de l'angl. de M. J. Sparks, précédées d'une Introduction sur Washington, par M. Guizot. 2 vol. in-8, ornés de portraits et d'une carte (1850). 10 fr.

—*Le même ouvrage*, accompagné de la Correspondance et des Écrits de Washington, mis en ordre par M. Guizot. 4 vol. in-8. Ensemble, 6 vol. in-8. 26 fr.

—*Séparément*, la correspondance et écrits de Washington, 4 vol. in-8. 16 fr.

—ATLAS composé de 25 planches in-4o, donnant des plans de bataille, divers fac-simile, des portraits, etc ; pour servir à l'intelligence du texte des six volumes de *Washington*. 15 fr.

MÉMOIRES SUR L'HISTOIRE DE FRANCE (Collection des), depuis la fondation de la Monarchie jusqu'au XIIIe siècle, traduits et accompagnés de Notices, etc., par M. Guizot. 29 vol. in-8, à 6 fr.

DICTIONNAIRE UNIVERSEL DES SYNONYMES DE LA LANGUE FRANÇAISE, contenant les Synonymes de Girard, Beauzée, Roubaud, d'Alembert, etc., mis en meilleur ordre, et augmenté d'un grand nombre de nouveaux synonymes, par M. Guizot, 4e édition. 2 forts volumes in-8 (1850). 12 fr.

DISCOURS DE MM. DE MONTALEMBERT ET GUIZOT à l'Académie française, le 5 février 1852 In-8 de 85 pages. 1 fr.

Ouvrages qui paraîtront successivement :

CARACTÈRES ET PORTRAITS politiques et littéraires, par M. Guizot.

FRAGMENTS DE MÉMOIRES PERSONNELS, etc., par M. Guizot.

DISCOURS PARLEMENTAIRES, avec Notes et Éclaircissements, 4 vol. in-8.

Paris.—Imprimerie Bonaventure et Ducessois, quai des Augustins, 55, près le Pont-Neuf.

SHAKSPEARE

ET SON TEMPS

ÉTUDE LITTÉRAIRE

PAR

M. GUIZOT

1° Essai sur la vie et les œuvres de Shakspeare.
2° Notices historiques et critiques sur les principales pièces de Shakspeare :
Tragedies : *Roméo et Juliette.* — *Hamlet.* — *Le roi Lear.* — *Macbeth.* — *Jules César.* — *Othello* — Sur *Othello*, traduit en vers français, par M. Alfred de Vigny, et sur l'*état de l'Art dramatique en France, en* 1830, par M. le duc de Broglie.
Drames historiques : *Le roi Jean.* — *Richard II.* — *Henri IV.* — *Henri V.* — *Henri VI.* — *Richard III.* — *Henri VIII.*
Comédies : *Le Marchand de Venise.* — *Les Joyeuses bourgeoises de Windsor.* — *La Tempête.*

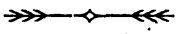
PARIS
DIDIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR
35, quai des Augustins.

1852

PR
2896
.G97

AVIS. L'auteur se réserve le droit de propriété et de traduction de cet ouvrage à l'étranger, spécialement en Angleterre, conformément aux conventions conclues pour la garantie de la propriété littéraire.

PRÉFACE



L'*Essai sur la vie et les OEuvres de Shakspeare*, que je réimprime aujourd'hui, a paru, pour la première fois, en tête de l'édition française des *OEuvres complètes* de Shakspeare publiée à Paris en 1821. Cette édition avait pour base la traduction du Théâtre de Shakspeare commencée en 1776 par Le Tourneur, et qui excita à cette époque, dans le monde littéraire, entr'autres dans les correspondances de Voltaire et de Laharpe, de si vives colères. J'entrepris en 1821 de revoir, dans cette traduction, les principaux ouvrages de Shakspeare, six tragédies, dix drames historiques et trois comédies ; M. de Barante voulut bien m'aider en traduisant *Hamlet*, et M. Amédée

Pichot, qui connaît si bien l'Angleterre et sa littérature, se chargea de revoir tout le reste du théâtre.

Depuis cette époque, d'autres travaux de traduction, partielle ou générale, en vers ou en prose, ont été accomplis sur Shakspeare. Quel que soit leur mérite, ils n'ont réussi, et on ne réussira jamais qu'imparfaitement à transporter dans notre langue, avec leur vrai caractère et dans tout leur effet, les œuvres de ce prodigieux génie. Non-seulement parce que toute traduction est nécessairement imparfaite et insuffisante, mais aussi à cause du tour particulier de l'esprit et du style de Shakspeare, et même de sa langue nationale. C'est par le fond que Shakspeare excelle et par la forme qu'il pèche; il démêle et met admirablement en scène les instincts, les passions, les idées, toute la vie intérieure des hommes; c'est le plus profond et le plus dramatique des moralistes; mais il fait parler à ses personnages un langage souvent recherché, étrange, excessif, dépourvu de mesure et de naturel. Et la langue anglaise est

singulièrement en accord avec les défauts comme avec les beautés de Shakspeare; elle est riche, énergique, passionnée, abondante, frappante; elle admet volontiers les élans et même les excès puissants de l'imagination poétique ; elle n'a pas cette sobriété élégante, cette précision sévère et fine, cette modération dans les expressions et cette harmonie dans les figures qui sont le mérite propre de la langue française. En sorte que, lorsque Shakspeare passe d'Angleterre en France, si on le traduit avec scrupule, ses défauts deviennent, sous son vêtement nouveau, plus apparents et plus choquants qu'ils ne l'étaient sous sa forme natale, tandis que, si l'on essaye d'adapter son langage au génie de notre langue, on lui enlève une partie de sa richesse, de sa force et de son originalité. Une version exacte et une version libre font tort à Shakspeare d'une façon très-différente, mais lui font également tort. Quand on le traduit ou quand on le lit dans une traduction, il ne faut jamais oublier qu'on est en présence de l'une ou de l'autre de ces altérations.

A la suite de l'*Essai sur la vie et les OEuvres de Shakspeare*, je place dans ce volume mes *Notices* sur ses principaux ouvrages, et un *Essai sur Othello et sur l'état de l'art dramatique en France en* 1830, que le duc de Broglie inséra, à cette époque, dans la *Revue française*, et qu'il a bien voulu m'autoriser à reproduire ici. Ce sont là, en quelque sorte, les preuves à l'appui des idées qu'en 1821 j'ai essayé de développer sur la nature de l'art dramatique en général et sur les formes particulières et diverses qu'il a revêtues selon les peuples et les siècles où il a brillé avec éclat. Art si puissant et si attrayant que, toujours et partout, aux temps de son enfance ou de sa maturité, de sa gloire ou de son déclin, il est resté invinciblement populaire, et ne cesse jamais de charmer les hommes par des chefs-d'œuvre ou par des bluettes.

GUIZOT.

SHAKSPEARE

ET SON TEMPS.

C'est Voltaire qui, le premier, a parlé en France du génie de Shakspeare; et bien qu'il le traitât de barbare, le public français trouva que Voltaire en avait trop dit. On eût cru commettre une sorte de profanation en appliquant, à des drames qu'on jugeait informes et grossiers, les mots de génie et de gloire.

Maintenant ce n'est plus de la gloire ni du génie de Shakspeare qu'il s'agit. Personne ne les conteste; une plus grande question s'est élevée. On se demande si le système dramatique de Shakspeare ne vaut pas mieux que celui de Voltaire.

Je ne juge point cette question. Je dis qu'elle est posée et se débat aujourd'hui. Là nous a conduits le cours des idées. J'essaierai d'en indiquer les causes; je n'insiste en ce moment que sur le fait même, et pour

en tirer une seule conséquence; c'est que la critique littéraire a changé de terrain et ne saurait demeurer dans les limites où elle se renfermait jadis.

La littérature n'échappe point aux révolutions de l'esprit humain; elle est contrainte de le suivre dans sa marche, de se transporter sous l'horizon où il se transporte, de s'élever et de s'étendre avec les idées qui le préoccupent, de considérer les questions qu'elle agite sous les aspects et dans les espaces nouveaux où les place le nouvel état de la pensée et de la société.

On ne s'étonnera donc pas si, pour connaître Shakspeare, j'éprouve le besoin de pénétrer un peu avant dans la nature de la poésie dramatique et dans la civilisation des peuples modernes, surtout de l'Angleterre. Si l'on n'aborde ces considérations générales, il est impossible de répondre aux idées, confuses peut-être, mais actives et pressantes, qu'un tel sujet fait naître maintenant dans tous les esprits.

Une représentation théâtrale est une fête populaire. Ainsi le veut la nature même de la poésie dramatique. Sa puissance repose sur les effets de la sympathie, de cette force mystérieuse qui fait que le rire naît du rire, que les larmes coulent à la vue des larmes, et qui, en dépit de la diversité des dispositions, des conditions, des caractères, confond dans une même impression les hommes réunis dans un même lieu, spectateurs d'un

même fait. Pour de tels effets, il faut que la foule s'assemble : les idées et les sentiments qui passeraient languissamment d'un homme à un autre homme, traversent avec la rapidité de l'éclair une multitude pressée, et c'est seulement au sein des masses que se déploie cette électricité morale dont le poëte dramatique fait éclater le pouvoir.

La poésie dramatique n'a donc pu naître qu'au milieu du peuple. Elle fut, en naissant, destinée à ses plaisirs; il prit même d'abord une part active à la fête; aux premiers chants de Thespis s'unissait le chœur des assistants.

Mais le peuple ne tarde pas à s'apercevoir que les plaisirs qu'il peut se donner lui-même ne sont ni les seuls, ni les plus vifs qu'il soit capable de goûter : pour les classes livrées au travail, le délassement semble la première et presque l'unique condition du plaisir; une suspension momentanée des efforts ou des privations de la vie habituelle, un accès de mouvement et de liberté, une abondance relative, c'est là tout ce que cherche le peuple dans les fêtes où il agit seul; ce sont là toutes les jouissances qu'il sait se procurer. Cependant ces hommes sont nés pour sentir des joies plus nobles et plus vives; en eux reposent des facultés que la monotonie de leur existence a laissées s'endormir dans l'inaction : qu'une voix puissante les réveille; qu'un récit animé, un spectacle vivant viennent provoquer ces ima-

ginations paresseuses, ces sensibilités engourdies, et elles se livreront à une activité qu'elles ne savaient pas se donner elles-mêmes, mais qu'elles recevront avec transport; et alors naîtront, sans le concours de la multitude, mais en sa présence et pour elle, de nouveaux jeux, de nouveaux plaisirs qui deviendront bientôt des besoins.

C'est à de telles fêtes que le poëte dramatique appelle le peuple assemblé. Il se charge de le divertir, mais d'un divertissement que le peuple ne connaîtrait pas sans lui. Eschyle retrace à ses concitoyens la victoire de Salamine, et aussi les inquiétudes d'Atossa et la douleur de Xerxès; il charme le peuple d'Athènes, mais en l'élevant à des émotions, à des idées qu'Eschyle seul peut exalter à ce point; il communique à cette multitude des impressions qu'elle est capable de ressentir, mais qu'Eschyle seul sait faire naître. Telle est la nature de la poésie dramatique; c'est pour le peuple qu'elle crée, c'est au peuple qu'elle s'adresse, mais pour l'ennoblir, pour étendre et vivifier son existence morale, pour lui révéler des facultés qu'il possède, mais qu'il ignore, pour lui procurer des jouissances qu'il saisit avidement, mais qu'il ne chercherait même pas si un art sublime ne les lui apprenait en les lui donnant.

Et il faut bien que le poëte dramatique poursuive cette œuvre; il faut bien qu'il élève et civilise, pour ainsi dire, la foule qu'il appelle à ses fêtes; comment

agir sur les hommes assemblés, sinon en s'adressant à ce qu'il y a de plus général et de plus élevé dans leur nature? C'est seulement en sortant de la vie et des intérêts individuels que l'imagination s'exalte, que l'âme s'agrandit, que les plaisirs deviennent désintéressés et les affections généreuses, que les hommes peuvent se rencontrer dans ces émotions communes dont les transports font retentir le théâtre. Aussi la religion a-t-elle été partout la source et la matière primitive de l'art dramatique; il a célébré en naissant, chez les Grecs, les aventures de Bacchus, dans l'Europe moderne, les mystères du Christ. C'est que, de toutes les affections humaines, la piété est celle qui réunit le plus les hommes dans des sentiments communs, parce qu'il n'en est aucune qui les détache autant d'eux-mêmes; c'est aussi l'affection qui attend le moins, pour se développer, les progrès de la civilisation; elle est puissante et pure au sein de la société la moins avancée. Dès ses premiers pas, la poésie dramatique a invoqué la piété parce que, de tous les sentiments auxquels elle pouvait s'adresser, celui-là était le plus noble et le plus universel.

Né ainsi au milieu du peuple et pour le peuple, mais appelé à l'élever en le charmant, l'art dramatique est bientôt devenu dans tous les siècles, dans tous les pays, et par ce caractère même de sa nature, le plaisir favori des classes supérieures.

C'était sa tendance; il y a trouvé aussi son plus dangereux écueil. Plus d'une fois, se laissant séduire à cette haute fortune, l'art dramatique a perdu ou compromis son énergie et sa liberté. Quand les classes supérieures peuvent se livrer pleinement à leur situation, elles ont ce tort ou ce malheur qu'elles s'isolent et cessent, pour ainsi dire, d'appartenir à la nature générale de l'homme, comme aux intérêts publics de la société. Les sentiments universels, les idées naturelles, les relations simples, qui sont le fond de l'humanité et de la vie, s'énervent et s'altèrent dans une condition sociale toute d'exception et de privilége. Les conventions y prennent la place des réalités; les mœurs y deviennent factices et faibles. La destinée humaine n'y est point connue sous ses traits les plus saillants et les plus généraux. Elle a mille aspects, elle amène une foule d'impressions et de rapports qu'ignorent les classes élevées, si rien ne les contraint à rentrer fréquemment dans l'atmosphère publique. L'art dramatique, en se vouant à leurs plaisirs, voit ainsi se resserrer et s'appauvrir son domaine; une sorte de monotonie l'envahit; événements, passions, caractères, tous les trésors naturels qu'il exploite ne lui offrent plus la même originalité ni la même richesse. Son indépendance est en péril aussi bien que sa variété et son énergie. Les habitudes de la bonne compagnie ont leurs petitesses comme celles de la multitude, et elle est bien plus en mesure de les imposer comme des lois.

Elle a des goûts plutôt que des besoins; elle porte rarement dans ses plaisirs cette disposition sérieuse et naïve qui s'abandonne avec transport aux impressions qu'elle reçoit, et bien souvent elle traite le génie comme un serviteur tenu de lui plaire, non comme un pouvoir capable de la dominer par les joies qu'il lui procure. Si le poëte dramatique n'a pas, dans le suffrage d'un public plus large et plus simple, de quoi se défendre contre les goûts hautains d'une coterie d'élite, s'il ne peut s'armer de l'approbation publique, et prendre pour point d'appui les sentiments universels qu'il aura su remuer dans tous les cœurs, sa liberté est perdue; les caprices auxquels il aura voulu plaire pèseront comme une chaîne dont il ne pourra s'affranchir; le talent, fait pour commander à tous, se verra assujetti au petit nombre, et celui qui devrait diriger le goût des peuples deviendra l'esclave de la mode.

Telle est donc la nature de la poésie dramatique que, pour produire ses plus magiques effets, pour conserver en grandissant sa liberté comme sa richesse, elle a besoin de ne pas se séparer du peuple à qui elle s'adressa d'abord. Elle languit si elle se détache du sol où elle a pris racine. Populaire en naissant, il faut qu'elle demeure nationale, qu'elle ne cesse pas de comprendre dans son domaine, et de charmer dans ses fêtes, toutes les classes capables de s'élever aux émotions où elle puise son pouvoir.

Tous les âges de la société, tous les états de la civilisation ne permettent pas également d'appeler le peuple au secours de la poésie dramatique, et de la faire fleurir sous son influence. Ce fut l'heureux sort de la Grèce que la nation tout entière grandit et se développa avec les lettres et les arts, toujours au niveau de leurs progrès, et juge compétent de leur gloire. Ce même peuple d'Athènes, qui avait entouré le chariot de Thespis, s'empressa aux chefs-d'œuvre de Sophocle et d'Euripide, et les plus beaux triomphes du génie furent toujours là des fêtes populaires. Une si brillante égalité morale n'a point présidé à la destinée des nations modernes; leur civilisation, se déployant sur une échelle beaucoup plus étendue, a subi bien plus de vicissitudes et offert bien moins d'unité. Pendant plus de dix siècles, rien dans notre Europe n'a été facile, général, ni simple. Religion, liberté, ordre public, littérature, rien ne s'est développé parmi nous qu'avec effort, au milieu de luttes sans cesse renaissantes, et sous les influences les plus diverses. Dans ce chaos immense et agité, la poésie dramatique n'a pas eu le privilége de parcourir une carrière aisée et rapide. Il ne lui a pas été donné de voir, presque en naissant, un public à la fois homogène et divers, grands et petits, riches et pauvres, toutes les classes de citoyens également avides et dignes de ses plus brillantes solennités. Ni les époques des grands désordres sociaux, ni celles des âpres besoins ne

sont pour les masses le moment de s'adonner avec transport aux plaisirs de la scène. La littérature ne prospère que lorsque, intimement unie avec les goûts, les habitudes, toute la vie d'un peuple, elle est pour lui une occupation et une fête, un amusement et un besoin. La poésie dramatique dépend, plus que tout autre genre, de cette profonde et générale union des arts avec la société. Elle ne se contente point des tranquilles plaisirs d'une approbation éclairée; il lui faut de vifs élans et de la passion; elle ne va pas chercher les hommes dans le loisir et la retraite pour remplir des moments donnés au repos; elle veut qu'on accoure et se précipite autour d'elle. Un certain degré de développement et aussi de simplicité dans les esprits, une certaine communauté d'idées et de mœurs entre les diverses conditions sociales, plus d'ardeur que de fixité dans les imaginations, plus de mouvement dans les âmes que dans les existences, une activité morale vivement excitée, mais sans but impérieux et déterminé, de la liberté dans la pensée et du repos dans la vie; voilà les circonstances dont la poésie dramatique a besoin pour briller de tout son éclat. Elles ne se sont jamais réunies chez les peuples modernes aussi complétement, ni dans une aussi belle harmonie que chez les Grecs. Mais partout où se sont rencontrés leurs principaux caractères, le théâtre s'est élevé; et ni les hommes de génie n'ont manqué au public, ni le public aux hommes de génie.

Le règne d'Élisabeth fut, en Angleterre, une de ces époques décisives, si laborieusement atteintes par les peuples modernes, qui terminent l'empire de la force et ouvrent celui des idées : époques originales et fécondes où les nations s'empressent aux fêtes de l'esprit comme à une jouissance nouvelle, et où la pensée se forme, dans les plaisirs de la jeunesse, aux fonctions qu'elle doit exercer dans un âge plus mûr.

A peine reposée des orages qu'avaient promenés sur son territoire les fortunes alternatives de la Rose rouge et de la Rose blanche, agitée, épuisée de nouveau par la capricieuse tyrannie de Henri VIII et la tyrannie haineuse de Marie, l'Angleterre ne demandait à Élisabeth, aux jours de son avénement, que l'ordre et la paix : c'était aussi ce qu'Élisabeth était le plus disposée à lui donner. Naturellement prudente et réservée, bien que hautaine, elle avait appris, dans les dures nécessités de sa jeunesse, à ne pas se compromettre. Sur le trône, elle maintint son indépendance en demandant peu à ses peuples, et mit sa politique à ne rien hasarder. La gloire militaire ne pouvait séduire une femme méfiante. La souveraineté des Pays-Bas, malgré les efforts des Hollandais pour la lui faire accepter, ne tenta point sa prévoyante ambition. Elle sut se résigner à ne pas recouvrer Calais, à ne pas conserver le Havre ; et tous ses désirs de grandeur, comme tous les soins de son gouvernement, se concentrèrent dans les intérêts

directs du pays dont elle avait à rétablir le repos et la prospérité.

Surpris d'un état si nouveau, les peuples en jouissaient avec l'ivresse de la santé renaissante. La civilisation, détruite ou suspendue par leurs discordes, renaissait ou grandissait de toutes parts; l'industrie ramenait l'aisance, et, malgré les entraves qu'y apportaient les habitudes oppressives du Gouvernement, tous les écrivains, tous les documents de cette époque attestent les rapides progrès du luxe populaire. Le chroniqueur Harrison entendait raconter aux vieillards que, dans leur jeunesse, ils avaient vu toutes les maisons sans cheminées, excepté celles du seigneur, et deux ou trois peut-être, dans les villes les plus riches; les lits étaient alors faits de natte ou de paille à peine recouverte d'une toile grossière, avec une « bonne grosse bûche[1] » pour traversin; et le fermier qui, dans les sept premières années de son mariage, était parvenu à se donner un matelas de laine et un sac de son pour reposer sa tête, « se croyait aussi bien logé que le seigneur de la ville. » Élisabeth régna, et Shakspeare nous apprend que le plus actif emploi des follets et des fées était d'aller pincer « jusqu'au bleu[2] les servantes qui négligeaient de nettoyer l'âtre de la cheminée; et ce même Harrison décrit les maisons des fermiers de son temps, leurs trois ou quatre lits de plume

[1] *A good round log.*
[2] *Black and blue.*

garnis de couvertures, de tapis, ou même de quelques tentures de soie, leur table bien pourvue de linge, leur buffet plein de vaisselle de terre, où brillaient et la salière d'argent, et le gobelet pour le vin, et une douzaine de cuillères du même métal.

Plus d'une génération s'écoulera avant qu'un peuple ait épuisé les jouissances nouvelles de ce bien-être inusité. Le règne d'Élisabeth et celui de son successeur suffirent à peine à dépenser ce goût d'aisance et de repos qu'avaient amassé de longues agitations; et l'ardeur religieuse dont l'explosion vint ensuite révéler les forces nouvelles qu'avait recouvrées la société pendant le loisir de ces deux règnes, couvait alors obscurément au sein des masses, sans donner encore naissance à aucun mouvement général et décisif.

La réforme, traitée en ennemie par les grands souverains du continent, avait reçu de Henri VIII un commencement d'espérance et d'appui qui ralentit d'abord son ambition et ses progrès. Le joug de Rome était secoué, la vie monastique abolie. En donnant ainsi satisfaction aux premiers désirs du temps, en faisant tourner ces premiers coups de la réforme au profit des intérêts matériels, Henri VIII avait ôté à beaucoup d'esprits le besoin de s'enquérir plus avant des dogmes purement théologiques du catholicisme, qui ne les choquait plus par le spectacle de ses abus les plus décriés. La foi, il est vrai, était chancelante et ne pouvait plus

s'attacher fermement à des doctrines ébranlées : aussi ces doctrines devaient-elles succomber un jour ; mais ce jour était retardé. Dans un temps où le défenseur catholique de la présence réelle marchait au supplice pour avoir soutenu la suprématie du pape, tandis qu'en rejetant la suprématie du pape le réformé montait au bûcher s'il se refusait à reconnaître la présence réelle, beaucoup d'esprits demeuraient nécessairement en suspens. Ni l'une ni l'autre des opinions en présence n'offrait à la lâcheté, qui se révèle si abondamment dans les jours difficiles, le refuge d'un parti vainqueur. Le dogme de l'obéissance politique était le seul auquel se pussent rallier avec quelque zèle les consciences dociles ; et, parmi les adhérents sincères de l'une ou de l'autre foi, les espérances de triomphe que laissait à chaque parti une situation si bizarre retenaient encore dans l'inaction ces courages timides que la tyrannie, pour les forcer à la résistance, est contrainte d'aller chercher jusque dans leurs derniers retranchements.

Les vicissitudes qu'éprouva, sous les règnes d'Édouard VI et de Marie, l'établissement religieux de l'Angleterre, entretinrent cette disposition. L'ardeur du martyre n'eut, dans aucun des deux partis, le temps de se nourrir ni de s'étendre ; et si le parti de la réforme, déjà plus puissant sur les esprits, plus persévérant, plus éclatant par le nombre et le courage de ses martyrs, marchait évidemment vers une victoire définitive, le

succès qu'il avait obtenu à l'avénement d'Élisabeth lui donnait plutôt le loisir de se préparer à de nouveaux combats, que le pouvoir de les engager aussitôt et de les rendre décisifs.

Attachée, par situation, aux doctrines des réformés, Élisabeth avait, en commun avec le clergé catholique, le goût de la pompe et de l'autorité. Aussi tels furent ses premiers règlements en matière de religion que la plupart des catholiques ne répugnaient point à assister au culte divin dont se contentaient les réformés, et que l'établissement de l'Église anglicane, confié aux mains du clergé existant, ne rencontra parmi les ecclésiastiques que peu de résistance, et probablement aussi peu de zèle. La religion continua d'être, pour un grand nombre d'hommes, une affaire politique. Les démêlés de l'Angleterre avec la cour de Rome et l'Espagne, quelques conspirations intérieures et les sévérités qu'elles entraînèrent, élevaient successivement, entre les deux partis, de nouveaux motifs d'animosité; cependant l'intérêt religieux dominait si peu tous les sentiments qu'en 1569, Élisabeth, l'enfant de la réforme, mais précieuse à ses peuples comme le gage du repos et du bonheur public, trouva la plupart de ses sujets catholiques pleins d'ardeur pour l'aider à réprimer la révolte catholique d'une portion du nord de l'Angleterre.

A plus forte raison rentraient-ils facilement dans ce joyeux oubli de tout grand débat où Élisabeth aimait à

les entretenir. A la vérité, au fond des masses populaires, la réforme, flattée mais non satisfaite, grondait sourdement; on l'entendait même élever par degrés cette voix qui devait bientôt ébranler toute l'Angleterre. Mais au milieu du mouvement de jeunesse qui emportait, pour ainsi dire, toute la nation, la sévérité des réformateurs n'était encore qu'un spectacle importun, dont se détournaient bientôt ceux qui l'avaient remarqué en passant; et les accents du puritanisme, unis à ceux de la liberté, étaient réprimés sans effort par un pouvoir dont le peuple goûtait trop récemment la protection pour en craindre beaucoup les envahissements.

Nulle époque peut-être n'est plus favorable à la fécondité et à l'originalité des productions de l'esprit, que ces temps où une nation libre déjà, mais s'ignorant encore elle-même, jouit naïvement de ce qu'elle possède sans s'apercevoir de ce qui lui manque : temps pleins d'ardeur, mais peu exigeants, où les droits n'ont pas été définis, les pouvoirs discutés, les restrictions convenues, Le gouvernement et le public, marchant alors sans crainte et sans scrupule, chacun dans sa carrière, vivent ensemble sans s'observer avec méfiance, ne se rencontrant même que rarement. Si, d'un côté, le pouvoir est sans limites, de l'autre la liberté sera grande; l'un et l'autre ignoreront ces formes générales, ces innombrables et minutieux devoirs auxquels un despotisme

savant et même une liberté bien réglée asservissent plus ou moins les actions et les esprits. C'est ainsi que le siècle de Richelieu et de Louis XIV connut et posséda cette portion de liberté qui nous a valu une littérature et un théâtre. A cette époque où, parmi nous, le nom même des libertés publiques semblait oublié, où le sentiment de la dignité de l'homme ne servait de base ni aux institutions, ni aux actes du gouvernement, la dignité des situations individuelles se maintenait encore là où la puissance n'avait pas encore eu besoin de l'abaisser. A côté des formes de la servilité se retrouvaient les formes, et quelquefois même les saillies de l'indépendance. Le grand seigneur, soumis et adorateur dans son rôle de courtisan, pouvait en certaines occasions se rappeler avec hauteur qu'il était gentilhomme. Corneille bourgeois n'avait point de termes assez humbles pour exprimer sa reconnaissance et sa dépendance envers le cardinal de Richelieu; Corneille poëte repoussait l'autorité qui voulait prescrire des règles à son génie, et défendait, contre les prétentions littéraires d'un ministre absolu, les « secrets de plaire qu'il pouvoit avoir trouvés dans son art. » Enfin les esprits, encore vigoureux, échappaient de mille manières au joug d'un despotisme encore incomplet ou novice, et l'imagination s'élançait de toutes parts dans les routes ouvertes à son essor.

En Angleterre, sous Élisabeth, le pouvoir, plus irré-

gulier et moins savamment organisé qu'il ne le fut en France sous Louis XIV, avait à traiter avec des principes de liberté bien plus profonds. On se tromperait si l'on mesurait le despotisme d'Élisabeth aux paroles de ses flatteurs ou même aux actes de son gouvernement. Dans cette cour jeune encore et peu expérimentée, le langage de l'adulation dépassait de beaucoup la servilité des caractères; et dans ce pays, où n'avaient point péri les anciennes institutions, le gouvernement était loin de pénétrer partout. Dans les comtés, dans les villes, une administration indépendante maintenait des habitudes et des instincts de liberté. La reine imposait silence aux Communes qui la pressaient sur le choix d'un successeur ou sur quelque article de liberté religieuse; mais les Communes s'étaient assemblées; elles avaient parlé; et la reine, malgré la hauteur de ses refus, prenait grand soin de ne pas donner sujet à des plaintes qui auraient pu augmenter l'autorité de leurs paroles. Le despotisme et la liberté, évitant ainsi de se rencontrer au lieu de se chercher pour se combattre, se déployaient sans se haïr, avec cette simplicité d'action qui prévient les frottements et bannit les amertumes que font naître de part et d'autre de continuelles résistances. Un puritain venait d'avoir la main droite coupée en punition d'un écrit contre le projet de mariage d'Élisabeth avec le duc d'Anjou : aussitôt après l'exécution, il élève son chapeau de la main gauche

en s'écriant : « Dieu garde la reine ! » Quand la loyauté demeure si profondément enracinée dans le cœur de l'homme qui s'est exposé à de tels maux pour la liberté, il faut qu'en général la liberté ne croie pas avoir beaucoup à se plaindre.

Rien ne manqua donc à cette époque des biens qu'elle était capable de désirer; rien ne troubla les esprits dans cette première ivresse de la pensée parvenue à l'âge du développement; âge des folies et des miracles, où l'imagination se déploie dans ses plus puérils comme dans ses plus nobles emportements. Un luxe extravagant de fêtes, de parure, de galanterie, la passion de la mode, les sacrifices à la faveur, employaient les richesses et les loisirs des courtisans d'Élisabeth. Les âmes plus ardentes allaient au loin chercher les aventures qui, avec l'espoir de la fortune, leur offraient le plaisir plus vif des hasards. Sir Francis Drake partait en corsaire, et les volontaires se pressaient sur son navire; sir Walter Raleigh annonçait une expédition lointaine, et les jeunes gentilshommes vendaient leurs biens pour s'y associer. Les tentatives spontanées, les entreprises patriotiques se succédaient de jour en jour; et loin de s'épuiser dans ce mouvement, les esprits en recevaient une impulsion et une vigueur nouvelles; la pensée réclamait sa part dans les plaisirs, et devenait en même temps l'aliment des passions les plus sérieuses. Tandis que la foule se précipi-

tait dans les théâtres qui s'élevaient de toutes parts, le puritain, dans ses méditations solitaires, s'enflammait d'indignation contre ces pompes de Bélial et cet emploi sacrilége de l'homme, image de Dieu sur la terre. L'ardeur poétique et l'âpreté religieuse, les querelles littéraires et les controverses théologiques, le goût des fêtes et le fanatisme des austérités, la philosophie, la critique, les sermons, les pamphlets, les épigrammes, se produisaient, se rencontraient, se croisaient; et dans ce conflit naturel et bizarre se formaient la puissance de l'opinion, le sentiment et l'habitude de la liberté : forces brillantes à leur première apparition et imposantes dans leurs progrès, dont les prémices appartiennent au gouvernement habile qui les sait employer, mais dont la maturité menace le gouvernement imprudent qui voudra les asservir. L'élan qui a fait la gloire d'un règne peut devenir bientôt la fièvre qui précipite les peuples dans les révolutions. Aux jours d'Élisabeth, le mouvement de l'esprit public n'appelait encore l'Angleterre qu'aux fêtes, et la poésie dramatique naquit toute grande avec Shakspeare.

Qui ne voudrait remonter à la source des premières inspirations d'un génie original, pénétrer dans le secret des causes qui ont dirigé ses forces naissantes, le suivre pas à pas dans ses progrès, assister enfin à toute la vie intérieure d'un homme qui, après avoir, dans son pays, ouvert à la poésie dramatique la route qu'elle n'a point

quittée, y marche encore le premier et presque le seul? Malheureusement, parmi les hommes supérieurs, Shakspeare est un de ceux dont la vie, à peine observée par ses contemporains, est demeurée le plus obscure pour les générations suivantes. Quelques registres civils où se sont conservées les traces de l'existence de sa famille, quelques traditions attachées à son nom dans le pays qui le vit naître, et les œuvres mêmes de son génie, c'est là tout ce qui nous reste pour combler les lacunes de son histoire.

La famille de Shakspeare habitait Stratford sur Avon, dans le comté de Warwick. Son père, John Shakspeare, faisait, à ce qu'il paraît, son principal état de la préparation de la laine. Peut-être y joignait-il quelques autres branches d'industrie; car, dans des anecdotes recueillies à Stratford même, cinquante ans, à la vérité, après la mort de Shakspeare, Aubrey[1] le représente comme fils d'un boucher. A une telle distance, des souvenirs transmis par deux ou trois générations pouvaient s'être un peu confondus dans la mémoire des concitoyens de Shakspeare; cependant les professions n'étaient alors ni distinctes, ni multipliées comme elles le sont de nos jours, et rien n'eût été moins étrange à cette époque, surtout dans une petite ville, que la réunion des différents États qui tenaient au commerce des

[1] Écrivain qui vivait environ cinquante ans après Shakspeare, et qui a recueilli des souvenirs et des traditions de son temps.

bestiaux. Quoi qu'il en soit, la famille de Shakspeare appartenait à cette bourgeoisie qui a eu de bonne heure tant d'importance en Angleterre. Son bisaïeul avait reçu de Henri VII, comme « récompense de ses services, » quelques propriétés dans le comté de Warwick. Son père John exerçait en 1569, à Stratford, la fonction de grand-bailli; mais, dix ans après, sa fortune avait éprouvé sans doute de tristes revers, car, en 1579, on voit sur les registres de Stratford deux aldermen exemptés d'une taxe imposée à leurs confrères, et John Shakspeare en est un. En 1586 il fut remplacé dans ses fonctions d'alderman, qu'il ne remplissait plus depuis longtemps. D'autres causes que la pauvreté peuvent avoir contribué à l'en écarter; on a dit que Shakspeare était catholique; il paraît du moins certain que telle fut la croyance de son père; en 1770, un couvreur, raccommodant le toit de la maison où était né Shakspeare, trouva, entre la charpente et les tuiles, un manuscrit déposé là sans doute dans un moment de persécution, et contenant une profession de foi catholique, en quatorze articles qui commencent tous par ces mots : « Moi, John Shakspeare. » Le pouvoir toujours croissant des doctrines réformées avait peut-être rendu les devoirs d'alderman plus difficiles pour un catholique qui, avec l'âge, pouvait aussi être devenu plus scrupuleux sur ceux de sa foi.

Ce fut le 23 avril 1564 que naquit William Shak-

speare, le troisième ou le quatrième de neuf, de dix, ou peut-être même de onze enfants, qui formèrent, à ce qu'il paraît, la famille de John, William était, il y a lieu de le croire, le premier des enfants mâles, l'aîné des espérances de son père. La prospérité et la considération appartenaient certainement alors à cette famille dont, cinq ans après, on voit le chef revêtu du premier emploi de sa ville natale. On peut donc admettre que l'éducation de Shakspeare, dans ses jeunes années, répondit à ce que suppose une telle situation; et lorsqu'ensuite un changement de fortune, quelle qu'en ait été la cause, vint interrompre ses études, il avait probablement acquis ces premières habitudes d'une éducation libérale qui suffisent à un homme supérieur pour débarrasser son esprit de la gaucherie de l'ignorance, et le mettre en possession des formes convenues dont il a besoin de savoir revêtir la pensée. C'est là plus qu'il n'en faut pour expliquer comment Shakspeare manqua des connaissances qui constituent une bonne éducation, en possédant les élégances qui l'accompagnent.

Shakspeare n'avait pas quinze ans lorsqu'il fut retiré des écoles pour aider, dans son commerce, son père appauvri. C'est alors que, selon la tradition d'Aubrey, William aurait exercé les sanglantes fonctions attachées à l'état de boucher. Cette supposition révolte aujourd'hui les commentateurs du poëte; mais une circon-

stance rapportée par Aubrey ne permet guère d'en douter, et révèle en même temps cette jeune imagination déjà incapable de s'assujettir à de vils emplois sans y joindre quelque idée, quelque sentiment qui les ennoblît. « Quand il tuait un veau, dirent à Aubrey les gens du voisinage, il le faisait avec pompe et prononçait un discours. » Qui n'entrevoit le poëte tragique inspiré par le spectacle de la mort, fût-ce celle d'un animal, et cherchant à le rendre imposant ou pathétique? Qui ne se représente l'écolier de treize ou quatorze ans, la tête remplie de ses premières connaissances littéraires, l'esprit frappé peut-être de quelque représentation théâtrale, élevant, dans un transport poétique, l'animal qui va tomber sous ses coups à la dignité de victime, ou peut-être même à celle de tyran?

Ce fut en 1576 que le brillant Leicester célébra à Kenilworth la visite d'Élisabeth, par des fêtes dont tous les écrits du temps attestent l'extraordinaire magnificence. Shakspeare avait douze ans, et Kenilworth est à quelques milles de Stratford. Il est difficile de douter que la famille du jeune poëte n'ait partagé, avec toute la population de la contrée, le plaisir et l'admiration qu'excitèrent ces pompeux spectacles. Quel ébranlement n'en dut pas recevoir l'imagination de Shakspeare! Cependant les premières années du poëte nous ont transmis, pour unique trace des singularités qui peuvent annoncer le génie, l'anecdote que je viens de

raconter; et ce qu'on sait des amusements de sa jeunesse n'a rien qui rappelle les goûts et les plaisirs d'une vie littéraire.

Nous vivons dans des temps de civilisation et de prévoyance, où chaque chose a sa place et sa règle, où la destinée de chaque individu est déterminée par des circonstances plus ou moins impérieuses, mais qui se manifestent de bonne heure. Un poëte commence par être un poëte; celui qui doit le devenir le sait presque dès l'enfance; la poésie a été familière à ses premiers regards; elle a pu être son premier goût, sa première passion quand le mouvement des passions s'est éveillé dans son sein. Le jeune homme a exprimé en vers ce qu'il ne sent pas encore; et quand le sentiment naîtra vraiment en lui, sa première pensée sera de le mettre en vers. La poésie est devenue le but de son existence; but aussi important qu'aucun autre, carrière où il peut rencontrer la fortune aussi bien que la gloire, et qui peut s'ouvrir aux idées sérieuses de son avenir comme aux capricieuses saillies de sa jeunesse. Dans une société ainsi avancée, l'homme n'a pas à s'ignorer, à se chercher longtemps lui-même; une voie facile se présente à cette ardeur de la jeunesse qui s'égarerait bien loin peut-être avant de trouver la direction qui lui convient; les forces et les passions d'où jaillira le talent connaissent bientôt le secret de leur destinée; et, résumées de bonne heure en discours,

en images, en cadences harmonieuses, s'exhalent, sans peine, dans les précoces essais du jeune homme, les illusions du désir, les chimères de l'espérance, et quelquefois même les amertumes du désappointement.

Dans les temps où la vie est difficile et les mœurs rudes, il en est rarement ainsi pour le poëte que forme la seule nature. Rien ne le révèle sitôt à lui-même; il faudra qu'il ait beaucoup senti avant de croire qu'il ait quelque chose à peindre; ses premières forces se porteront vers l'action, vers l'action irrégulière telle que la provoque l'impatience de ses désirs, vers l'action violente si quelque obstacle vient se placer entre lui et le succès que lui a promis sa fougueuse imagination. En vain le sort lui a départi les plus nobles dons; il ne peut les employer qu'au seul but qu'il connaisse. Dieu sait à *quels* triomphes il fera servir son éloquence, dans quels projets et pour quels avantages il déploiera les richesses de son invention, parmi quels égaux ses talents l'élèveront au premier rang, de quelles sociétés la vivacité de son esprit le rendra l'amusement et l'idole! Triste assujettissement de l'homme au monde extérieur! Doué d'une puissance inutile si son horizon est moins étendu que la portée de sa vue, il ne voit que ce qui est autour de lui; et le ciel qui lui prodigua des trésors n'a rien fait pour lui s'il ne le place dans des circonstances qui les lui révèlent. C'est du malheur que sort communément cette révélation; quand le monde

manque à l'homme supérieur, il se replie sur lui-même et se reconnaît; quand la nécessité le presse, il recueille ses forces; et c'est bien souvent pour avoir perdu la faculté de ramper sur la terre que le génie et la vertu se sont élancés vers les cieux.

Ni les occupations auxquelles semblait destinée la vie de Shakspeare, ni les amusements et les compagnons de ses loisirs ne lui offraient rien qui pût saisir et absorber cette imagination dont la puissance commençait à ébranler son être. Livrée à toutes les excitations qui se rencontraient sur son chemin, parce que rien ne pouvait la satisfaire, la jeunesse du poëte accepta le plaisir, sous quelque forme qu'il se présentât. Une tradition des bords de l'Avon, d'accord avec la vraisemblance, donne lieu de penser qu'il n'avait guère que le choix des plus vulgaires divertissements. Voici cette anecdote, telle que la racontent encore, dit-on, les gens de Stratford et ceux de Bidford, village voisin, renommé, dès les siècles passés, pour l'excellence de sa bière, et aussi, ajoute-t-on, pour l'inextinguible soif de ses habitants.

La population des environs de Bidford, partagée en deux sociétés, connues sous le nom des *Francs buveurs* et des *Gourmets* de Bidford [1], était dans l'usage de défier à des combats de bouteille tous ceux qui, dans

[1] *Toppers and Sippers.*

les lieux d'alentour, se faisaient honneur de quelque mérite dans ce genre d'épreuves. La jeunesse de Stratford, provoquée à son tour, accepta vaillamment le défi; et Shakspeare, non moins connaisseur, assure-t-on, en fait de bière, que Falstaff en fait de vin d'Espagne, fit partie de la bande joyeuse, dont sans doute il se séparait rarement. Mais les forces ne répondaient pas au courage. Arrivés au lieu du rendez-vous, les braves de Stratford trouvent les *Francs buveurs* partis pour la foire voisine; les *Gourmets*, moins redoutables, selon toute apparence, demeuraient seuls, et proposent d'essayer la fortune des armes; la partie est acceptée; mais, dès les premiers coups, la troupe de Stratford, mise hors de combat, se voit réduite à la triste nécessité d'employer ce qui lui reste de raison à profiter de ce qui lui reste de jambes pour opérer sa retraite; l'opération paraissait même difficile, et devient bientôt impossible; à peine a-t-on fait un mille que tout manque à la fois, et la troupe entière établit, pour la nuit, son bivouac sous un pommier sauvage, encore debout, s'il en faut absolument croire les voyageurs, sur la route de Stratford à Bidford, et connu sous le nom de l'arbre de Shakspeare. Le lendemain ses camarades, réveillés par le jour et rafraîchis par la nuit, voulurent l'engager à retourner avec eux sur ses pas pour venger l'affront de la veille; mais Shakspeare s'y refusa, et jetant les yeux autour de lui sur les villages

répandus dans la campagne : « Non, s'écria-t-il, j'en ai assez d'avoir bu avec

> Pebworth le flûteur, le danseur Marston,
> Hillbrough aux revenants, l'affamé Grafton,
> Exhall le brigand, le papiste Wicksford,
> Broom où l'on mendie, et l'ivrogne Bidford [1].

Cette conclusion de l'aventure fait présumer que la débauche avait moins de part que la gaieté à ces excursions de la jeunesse de Shakspeare, et que, sinon la poésie, du moins les vers étaient déjà pour lui le langage naturel de la gaieté. La tradition a conservé de lui quelques autres impromptu du même genre, mais attachés à des anecdotes plus insignifiantes; et tout concourt à nous représenter cette imagination riante et facile se jouant avec complaisance au milieu des grossiers objets de ses amusements, et l'ami futur de lord Southampton charmant les rustiques riverains de l'Avon par cette grâce animée, cette joyeuse sérénité d'humeur, cette bienveillante ouverture de caractère qui trouvaient ou faisaient naître partout des plaisirs et des amis.

Cependant, au milieu de ces grotesques folies, un événement sérieux trouve sa place, le mariage de Shakspeare. Au moment où il contracta un engagement si grave, Shakspeare n'avait pas plus de dix-huit ans, car

[1] Plusieurs de ces villages conservent encore la réputation que Shakspeare leur attribue dans ce quatrain.

il en faut croire la naissance de sa fille aînée venue au monde un mois après celui où il avait accompli sa dix-neuvième année. Quels motifs le précipitèrent de si bonne heure dans des liens qu'il semblait encore peu fait pour porter? Anna Hatway, sa femme, fille d'un cultivateur, et par conséquent un peu au-dessous de lui pour la condition, avait huit ans de plus que lui; peut-être le surpassait-elle en fortune; peut-être les parents du poëte voulurent-ils essayer de l'attacher, par une union avantageuse, à quelques occupations sédentaires; on ne voit pas cependant, bien s'en faut, que le mariage de Shakspeare ait ajouté à l'aisance de sa vie. Peut-être l'amour détermina-t-il les jeunes gens; peut-être même contraignit-il les familles à précipiter le légitime accomplissement de leurs vœux. Quoi qu'il en soit, moins de deux ans après Suzanna, ce premier fruit de son mariage, naquirent à Shakspeare deux jumeaux, un fils et une fille, dernière preuve d'une intimité conjugale qui s'était d'abord annoncée sous des apparences si fécondes. S'il en faut croire quelques indications, à la vérité douteuses et obscures, la femme de Shakspeare rappelée, comme on le verra, ou plutôt oubliée dans son testament d'une façon étrange, ne fut, dans la suite de sa vie, que bien rarement présente à sa pensée; et cet engagement irrévocable, si hâtivement contracté, semble se ranger au nombre des saillies les plus passagères de sa jeunesse.

Parmi les faits qu'on a tâché de recueillir sur cette période de la vie de Shakspeare, se place encore la tradition rapportée par Aubrey qui lui fait exercer quelque temps les fonctions de maître d'école, anecdote niée par tous ses biographes. Quelques-uns, d'après des notions tirées de ses ouvrages, penchent à croire que le poëte d'Élisabeth a essayé les forces de son esprit dans l'étude d'un procureur; selon leurs conjectures, les nouveaux devoirs de la paternité l'auraient engagé à chercher cet emploi de ses talents, tandis qu'Aubrey place avant son mariage l'épreuve momentanée qu'il en fit comme maître d'école. Mais rien, à cet égard, n'est certain ni important. Ce qui ne paraît pas douteux, c'est la constante disposition du mari d'Anna Hatway à varier, par des distractions de tout genre, les occupations quelconques que lui imposait la nécessité. L'événement qui détermina Shakspeare à quitter Stratford, et donna à l'Angleterre le premier de ses poëtes, prouve que l'état de père de famille n'avait pas changé grand'chose à l'irrégularité des habitudes du jeune homme.

Jaloux de leur chasse, comme tous les gentilshommes qui ne font pas la guerre, les possesseurs de parcs avaient sans cesse à les défendre contre des invasions aussi fréquentes que faciles dans des lieux rarement fermés. Le danger ne diminue pas toujours les tentations, et souvent même il les fait paraître moins illégi-

times. Une société de braconniers exerçait ses déprédations dans les environs de Stratford, et Shakspeare, éminemment sociable, ne se refusait guère à ce qui se faisait en commun. Il fut pris dans le parc de sir Thomas Lucy, enfermé dans la loge du garde où il passa la nuit d'une manière probablement désagréable, et conduit le lendemain matin devant sir Thomas, auprès de qui, selon toute apparence, il n'atténua pas sa faute par la soumission et le repentir. Shakspeare paraît avoir conservé, de cette circonstance de sa vie, un souvenir trop gai pour qu'on ne suppose pas qu'elle lui procura plus d'un divertissement. Sir Thomas Lucy, traduit plusieurs années après, sur la scène, sous le nom du juge Shallow, s'était sans doute fixé dans son imagination moins comme un objet d'humeur que comme une plaisante caricature. Que, dans leur entrevue, Shakspeare ait exercé la vivacité de son esprit aux dépens de son puissant adversaire, que ce succès l'ait consolé de son mauvais sort, et qu'il en ait joui avec cet orgueil moqueur si amusant pour celui qui le déploie et si offensant pour celui qui le subit, une telle supposition est en soi très-vraisemblable; et la scène où, dans la *Seconde partie de Henri IV*, Falstaff traite avec une spirituelle insolence le juge Shallow qui veut le poursuivre en justice pour un fait absolument pareil, nous a évidemment conservé quelques-unes des réparties du jeune braconnier. Elles n'avaient pas pour objet et ne

pouvaient avoir pour résultat d'adoucir le ressentiment de sir Thomas. De quelque manière qu'il l'ait fait sentir à l'offenseur alors en son pouvoir, les besoins de vengeance devinrent réciproques. Shakspeare composa et afficha aux portes de sir Thomas une ballade aussi mauvaise qu'il le fallait pour divertir singulièrement le public auquel il demandait alors ses triomphes, et pour porter au dernier degré le courroux de l'homme dont elle livrait le nom à la risée populaire. Des poursuites juridiques furent entamées contre le jeune homme avec une telle violence qu'il se crut obligé de pourvoir à sa sûreté, et quitta sa famille pour aller chercher à Londres un asile et des moyens d'existence.

Quelques-uns des biographes de Shakspeare ont pensé que des embarras pécuniaires pouvaient avoir déterminé ce départ. Aubrey ne l'attribue qu'au désir de trouver à Londres quelque occasion de faire valoir ses talents. Mais, quoi qu'il en soit des résultats ultérieurs de l'aventure du poëte avec sir Thomas Lucy, le fait même ne saurait être révoqué en doute. Shakspeare semble avoir pris soin de le constater. De toutes les sottises de Falstaff, la seule dont il ne soit pas puni, c'est d'avoir « tué le daim et battu les gens » de Shallow, exploit d'ailleurs beaucoup plus conforme à l'idée que Shakspeare pouvait avoir conservée de sa propre jeunesse, qu'à celle qu'il nous a donnée du vieux chevalier, d'ordinaire plutôt battu que battant. Tout

l'avantage reste à Falstaff dans cette affaire, et Shallow, si clairement désigné par les armes de la famille Lucy, n'est nulle part aussi ridicule que dans la scène où il exhale sa colère contre son voleur de gibier. Le poëte ne s'en occupe même plus guère et l'abandonne, au sortir des mains de Falstaff, comme s'il en eût tiré tout ce qu'il avait à lui demander. Ce soin amical et la complaisance avec laquelle Shakspeare reproduit dans la pièce, à propos des armes de Shallow, le jeu de mots qui faisait tout le sel de sa ballade contre sir Thomas Lucy, ont bien l'air d'un tendre souvenir; et, à coup sûr, peu d'anecdotes historiques peuvent produire, en faveur de leur authenticité, des preuves morales aussi concluantes.

Que n'en sait-on autant sur l'emploi des premiers moments du séjour de Shakspeare à Londres, sur les circonstances qui amenèrent son entrée au théâtre, sur la part que put avoir la conscience de son talent dans la résolution qui en dirigea l'essor? Mais les traditions les plus accréditées à ce sujet manquent et de vraisemblance et de preuves. Ce besoin d'étonnement, source des croyances merveilleuses, et qui entre deux récits fera presque toujours pencher notre foi vers le plus étrange, nous dispose en général à chercher, aux événements importants, une cause accidentelle dans ce que nous appelons le hasard. Nous admirons alors, avec un singulier plaisir, les miraculeuses habiletés de ce

hasard que nous supposons aveugle parce que nous le sommes nous-mêmes, et notre imagination se réjouit à l'idée d'une force irraisonnable présidant aux destinées d'un homme de génie. Ainsi, selon la tradition la plus accréditée, la misère seule aurait déterminé le choix des premières occupations de Shakspeare à Londres, et le soin de garder les chevaux à la porte du spectacle aurait été son premier rapport avec le théâtre, son premier pas vers la vie dramatique. Mais l'homme extraordinaire se décèle toujours par quelque endroit; telle était la grâce du nouveau venu dans ses humbles fonctions que bientôt personne ne voulut plus confier son cheval à d'autres mains qu'à celles de William Shakspeare ou de ses ayant-cause; et alors, étendant son commerce, ce serviteur favorisé du public prit lui-même à son service de jeunes garçons chargés de se présenter en son nom aux arrivants, et certains d'être préférés quand ils se déclaraient les « garçons de Shakspeare [1],» titre que retinrent, dit-on, fort longtemps les jeunes gens qui gardaient ainsi les chevaux à la porte du spectacle.

Telle est l'anecdote rapportée par Johnson, qui la tenait, dit-il, de Pope à qui Rowe l'avait communiquée. Cependant Rowe, le premier biographe de Shakspeare, n'en a point parlé dans son propre récit, et l'autorité de

[1] *Shakspeare's boys.*

Johnson a pour unique appui les *Vies des poëtes* de Cibber, ouvrage auquel Cibber n'a guère donné que son nom, et dont un secrétaire subalterne de Johnson lui-même fut presque le seul auteur.

Une autre tradition, qui s'était conservée parmi les comédiens, nous représente Shakspeare comme remplissant d'abord les dernières fonctions de la hiérarchie théâtrale, celles de *garçon appeleur*[1], chargé d'avertir les acteurs quand venait leur tour d'entrer en scène. Telle eût été en effet la promotion graduelle par laquelle le commissionnaire de la porte aurait pu s'élever jusqu'à l'entrée des coulisses. Mais, en tournant ses idées vers le théâtre, est-il vraisemblable que Shakspeare les eût arrêtées à la porte? A l'époque de son arrivée à Londres, c'est-à-dire vers 1584 ou 1585, il avait, au théâtre de Black-Friars, une protection naturelle; Greene, son compatriote et probablement son parent, y figurait comme acteur assez estimé, et aussi comme auteur de quelques comédies. Ce fut, selon Aubrey, dans l'intention positive de se vouer au théâtre que Shakspeare se rendit à Londres; et quand le crédit de Greene n'eût réussi qu'à le faire recevoir sous le titre de *call-boy*, on comprend sans peine par quels degrés un homme supérieur franchit rapidement toute la carrière dont il a obtenu l'entrée. Mais il serait plus

[1] *Call-boy*.

difficile de concevoir qu'avec l'exemple et la protection de Greene, la carrière théâtrale, ou du moins le désir de s'y essayer comme acteur, n'eût pas été la première ambition de Shakspeare. L'époque était venue où les ambitions de l'esprit s'allumaient de toutes parts; et la poésie dramatique, depuis longtemps au rang des plaisirs nationaux, avait enfin acquis en Angleterre cette importance qui appelle les chefs-d'œuvre.

Nulle part sur le continent le goût de la poésie n'a été aussi constant et aussi populaire que dans la Grande-Bretagne. L'Allemagne a eu ses minnesinger, la France ses trouvères et ses troubadours; mais ces gracieuses apparitions de la poésie naissante montèrent rapidement vers les régions supérieures de l'ordre social, et tardèrent peu à s'évanouir. Les ménestrels anglais ont traversé toute l'histoire de leur pays dans une condition plus ou moins brillante, mais toujours reconnue par la société, constatée par ses actes, déterminée par ses règlements. Ils y paraissent comme une corporation véritable qui a ses affaires, son influence, ses droits, qui pénètre dans tous les rangs, et s'associe aux divertissements du peuple comme aux fêtes de ses chefs. Héritiers des bardes bretons et des scaldes scandinaves, avec qui les confondent sans cesse les écrivains anglais du moyen-âge, les ménestrels de la vieille Angleterre conservèrent assez longtemps une portion de l'autorité de leurs devanciers. Plus tard soumise, plus tôt délais-

sée, la Grande-Bretagne ne reçut point, comme la Gaule, l'empreinte universelle et profonde de la civilisation romaine. Les Bretons disparurent ou se retirèrent devant les Saxons et les Angles; depuis cette époque, la conquête des Danois sur les Saxons, des Normands sur les Saxons et les Danois réunis, ne mêla sur ce sol que des peuples d'origine commune, d'habitudes analogues, à peu près également barbares. Les vaincus furent opprimés, mais ils n'eurent point à humilier leur mollesse devant les mœurs brutales de leurs maîtres; les vainqueurs ne furent pas contraints de subir peu à peu l'empire des mœurs plus savantes de leurs nouveaux sujets. Chez une nation ainsi homogène, et à travers les vicissitudes de sa destinée, le christianisme même ne joua point le rôle qui lui échut ailleurs. En adoptant la foi de saint Remi, les Francs trouvèrent dans la Gaule un clergé romain riche, accrédité, et qui dut nécessairement entreprendre de modifier les institutions, les idées, la manière de vivre comme la croyance religieuse des conquérants. Le clergé chrétien des Saxons fut Saxon lui-même, longtemps grossier et barbare comme ses fidèles, jamais étranger, jamais indifférent à leurs sentiments et à leurs souvenirs. Ainsi la jeune civilisation du Nord grandit, en Angleterre, dans la simplicité comme avec l'énergie de sa propre nature, indépendante des formes empruntées et de la séve étrangère qu'elle reçut ailleurs de la vieille civilisation

du Midi. Ce fait puissant, qui a déterminé peut-être le cours des institutions politiques de l'Angleterre, ne pouvait manquer d'exercer aussi, sur le caractère et le développement de sa poésie, une grande influence.

Un peuple qui marche ainsi selon sa première impulsion et ne cesse point de s'appartenir tout entier, jette sur lui-même des regards de complaisance; le sentiment de la propriété s'attache pour lui à tout ce qui le touche, la joie de l'orgueil à tout ce qu'il produit; ses poëtes animés à lui retracer ses propres faits, ses propres mœurs, sont certains de ne rencontrer nulle part une oreille qui ne les entende, une âme qui ne leur réponde; leur art est à la fois le charme des dernières classes de la société et l'honneur des conditions les plus élevées. Plus qu'en toute autre contrée la poésie s'unit, dans l'ancienne histoire d'Angleterre, aux événements importants : elle introduit Alfred sous les tentes des Danois; quatre siècles auparavant, elle avait fait pénétrer le Saxon Bardulph dans la ville d'York, où les Bretons tenaient son frère Colgrim assiégé; soixante ans plus tard, elle accompagne Awlaf, roi des Danois, dans le camp d'Athelstan; au douzième siècle, on lui fera honneur de la délivrance de Richard-Cœur-de-Lion. Ces vieux récits et tant d'autres, quelque douteux qu'on les suppose, prouvent du moins combien étaient présents à l'imagination des peuples l'art et la profession du ménestrel. Un fait plus moderne atteste l'empire

que ces poëtes populaires exercèrent longtemps sur la multitude. Hugh, premier comte de Chester, avait statué, dans l'acte de fondation de l'abbaye de Saint-Werburgh, que la foire de Chester serait, pendant toute sa durée, un lieu d'asile pour les criminels, sauf à l'égard des crimes commis dans la foire même. En 1212, sous le règne du roi Jean et au moment de cette foire, Ranulph, dernier comte de Chester, voyageant dans le pays de Galles, fut attaqué par les Gallois et contraint de se retirer dans son château de Rothelan où ils l'assiégèrent. Il parvint à informer de sa situation Roger ou John de Lacy, constable de Chester; celui-ci intéressa à la cause du comte les ménestrels qu'avait attirés la foire, et ils échauffèrent si bien, par leurs chants, cette multitude de gens sans aveu réunis alors à Chester sous la sauvegarde du privilége de Saint-Werburgh, qu'elle se mit en marche, conduite par le jeune Hugh de Dutton, intendant de lord Lacy, pour aller délivrer le comte. Il ne fut pas nécessaire d'en venir aux mains; les Gallois, à la vue de cette troupe qu'ils prirent pour une armée, abandonnèrent leur entreprise; et Ranulph reconnaissant accorda, aux ménestrels du comté de Chester, plusieurs priviléges dont ils devaient jouir sous la protection de la famille Lacy, qui transféra ensuite ce patronage aux Dutton et à leurs descendants[1].

[1] Sous le règne d'Élisabeth, déchus de leur ancienne splendeur,

Les chroniques n'attestent pas seules le nombre et la popularité des ménestrels; d'époque en époque la législation en fait foi. En 1315, sous Édouard II, le conseil du roi, voulant réprimer le vagabondage, défend à qui que ce soit de s'arrêter dans les maisons des prélats, comtes et barons, pour y manger et boire, « si ce n'est un ménestrel; » encore ne pourra-t-il entrer chaque jour, dans ces maisons, « plus de trois ou quatre ménestrels d'honneur, » à moins que le propriétaire lui-même n'en admette un plus grand nombre. Chez les gens de moindre condition, les ménestrels mêmes ne pourront entrer s'ils ne sont appelés; et ils devront se contenter alors de « manger et de boire, et de telle courtoisie » qu'il plaira au maître de la maison d'y ajouter. En 1316, pendant qu'Édouard célébrait à Westminster, avec ses pairs, la fête de la Pentecôte, une femme « parée à la manière des ménestrels, » et montée sur un grand cheval caparaçonné « selon la coutume des ménestrels, » entra dans la salle du banquet, fit le tour des tables, déposa sur celle du roi une lettre, et faisant aussitôt retourner son cheval, s'en alla

mais assez importants encore pour que la loi qui ne voulait plus les protéger fût toujours obligée de s'occuper d'eux, les ménestrels se virent, par un acte du parlement, assimilés aux mendiants et vagabonds; mais il y eut exception en faveur de ceux que protégeait la famille Dutton, et ils continuèrent d'exercer librement leur profession et leurs priviléges, souvenir honorable du service qui les leur avait mérités.

en saluant la compagnie. La lettre déplut au roi, à qui elle reprochait les prodigalités répandues sur ses favoris au détriment de ses fidèles serviteurs; on réprimanda les portiers d'avoir laissé entrer cette femme : « Ce n'est pas, répondirent-ils, la coutume de refuser jamais aux ménestrels l'entrée des maisons royales. » Sous Henri VI, on voit les ménestrels, qui se chargent d'égayer les fêtes, souvent mieux payés que les prêtres qui viennent les solenniser. A la fête de la Sainte-Croix, à Abingdon, vinrent douze prêtres et douze ménestrels; les premiers reçurent chacun « quatre pence; » les derniers, « deux schellings et quatre pence. » En 1441, huit prêtres de Coventry, appelés au prieuré de Maxtoke pour un service annuel, eurent chacun deux schellings; les six ménestrels qui avaient eu mission d'amuser les moines réunis au réfectoire, reçurent chacun quatre schellings, et soupèrent avec le sous-prieur dans la « chambre peinte, » éclairés par huit gros flambeaux de cire, dont la dépense est portée sur les comptes du couvent.

Ainsi, partout où se célébraient des fêtes, partout où se rassemblaient des hommes, dans les couvents comme dans les foires, sur les places publiques comme dans les châteaux, les ménestrels toujours présents, répandus dans toutes les conditions de la société, charmaient, par leurs chants et leurs récits, le peuple des campagnes et les habitants des villes, les riches et les pauvres, les fermiers, les moines et les grands sei-

gneurs. Leur arrivée était à la fois un événement et une habitude, leur intervention un luxe et un besoin ; en aucun temps, en aucun lieu, ne leur manquait l'occasion de réunir auprès d'eux une foule empressée; la faveur publique les entourait, et le parlement s'occupait d'eux, quelquefois pour reconnaître leurs droits, plus souvent pour réprimer les abus qu'entraînaient leur profession errante et leur nombre.

Quelles étaient donc les mœurs de ce peuple si avide de tels amusements? quels loisirs lui permettaient de s'y livrer? quelles occasions, quelles solennités rassemblaient si fréquemment les hommes, et offraient à ces chantres populaires une multitude disposée à les entendre? Que, sous le ciel brillant du Midi, dispensés de lutter contre une nature rigoureuse, invités, par un air doux et un beau soleil, à vivre sur les places publiques et sous les oliviers, chargeant les esclaves des plus pénibles travaux, étrangers à l'empire des habitudes domestiques, les Grecs se soient empressés autour de leurs rhapsodes, et plus tard, dans leurs théâtres ouverts, pour livrer leur imagination au charme des récits naïfs ou des pathétiques tableaux de la poésie; qu'aujourd'hui même, sous leur atmosphère brûlante et dans leur vie paresseuse, les Arabes, accroupis autour d'un narrateur animé, passent leurs journées à le suivre dans les aventures où il les promène; cela s'explique, cela se conçoit; là le ciel n'a point de frimas,

et la vie matérielle point d'efforts qui empêchent les hommes de s'abandonner ensemble à de tels plaisirs; les institutions ne les en éloignent point; tout les leur rend au contraire naturels et faciles; tout provoque et les réunions nombreuses, et les fêtes fréquentes, et les longs loisirs. Mais c'est dans les climats du Nord, sous la main d'une nature froide et sévère, dans une société en partie soumise au régime féodal, chez un peuple menant une vie difficile et laborieuse, que les ménestrels anglais voyaient se renouveler sans cesse l'occasion d'exercer leur art, et la foule se réunir si souvent autour d'eux.

C'est que les mœurs de l'Angleterre, formées sous l'influence des mêmes causes qui lui donnèrent ses institutions politiques, prirent de bonne heure ce caractère de publicité et de mouvement qui appelle une poésie populaire. Ailleurs tout tendit à séparer les diverses conditions sociales, à isoler même les individus; là tout concourut à les rapprocher, à les mettre en présence. Le principe de la délibération commune sur les intérêts communs, fondement de toute liberté, prévalut dans les institutions de l'Angleterre et présida à toutes les coutumes du pays. Les hommes libres des campagnes et des villes ne cessèrent jamais de faire eux-mêmes et de traiter ensemble leurs affaires. Les cours de comté, le jury, les corporations, les élections de tout genre, multipliaient les occasions de réunion et répandaient

partout les habitudes de la vie publique. Cette organisation hiérarchique de la féodalité qui, sur le continent, s'étendait du plus petit gentilhomme au plus puissant monarque, et, de proche en proche, excitait incessamment toutes les vanités à sortir de leur sphère pour passer dans celle du suzerain, ne s'établit point complétement dans la Grande-Bretagne. La noblesse du second ordre, en se séparant des hauts barons pour se placer à la tête des communes, rentra, pour ainsi dire, dans le corps de la nation, et s'unit à ses mœurs comme à ses droits. C'était dans ses terres, au milieu de ses tenanciers, de ses fermiers, de ses gens, que le gentilhomme établissait son importance; il la fondait et sur la culture de ses domaines et sur des magistratures locales qui, le mettant en rapport avec la population tout entière, exigeaient le concours de l'opinion et offraient à la contrée un centre autour duquel elle venait se grouper. Ainsi, tandis que des droits actifs rassemblaient les égaux, la vie rurale rapprochait le supérieur des inférieurs; et l'agriculture, dans la communauté de ses intérêts et de ses travaux, enlaçait toute la population d'un lien qui, toujours descendant de classe en classe, s'allait en quelque sorte rattacher et sceller à la terre, base immuable de leur union.

Un tel état de la société amène l'aisance avec la confiance; et là où règne l'aisance, où la confiance s'établit, arrive bientôt le besoin d'en jouir en commun.

Des hommes accoutumés à se réunir pour leurs affaires se rassembleront aussi pour leurs plaisirs; et quand la vie sérieuse du propriétaire se passe au milieu de ses champs, il ne reste point étranger aux joies du peuple qui les cultive ou les environne. Des fêtes continuelles et générales animaient les campagnes de la vieille Angleterre. Quelle fut d'abord leur origine? Quelles traditions, quelles habitudes leur servaient de fondement? Comment les progrès de la prospérité rustique amenèrent-ils par degrés ce joyeux mouvement de réunions, de banquets et de jeux? Il importe peu de le savoir; c'est le fait même qui mérite d'être observé; et c'est au seizième siècle, après la cessation des discordes civiles, qu'on peut le suivre dans ses brillants détails. A Noël, devant la porte des châteaux, le héraut, portant les armes de la famille, criait trois fois : « Lar-« gesse! La salle du baron, s'ouvrait toute grande au « vassal, au tenancier, au serf, à tous. Le pouvoir « mettait de côté sa baguette de commandement, et « l'étiquette dépouillait son orgueil. L'héritier, les « rosettes aux souliers, pouvait dans cette soirée choi-« sir pour la danse une compagne villageoise, et le « lord, sans déroger, se mêlait au jeu vulgaire de *post* « *and pair*[1]. » Et la joie, l'hospitalité, le grand feu de la salle, la table mise, le pudding, l'abondance des

[1] *Marmion*, par sir Walter Scott.

viandes, se trouveront dans la maison du fermier comme dans celle du gentilhomme; la danse, quand la tête commence à tourner de boisson, les chants du ménestrel, les récits des anciens temps quand les forces sont épuisées par la danse, tels sont les plaisirs qui couvrent alors la face de l'Angleterre, « et qui, de la « cabane à la couronne, apportent la nouvelle du « salut.... C'était Noël qui perçait la plus vigoureuse « pièce de bière; c'était Noël qui racontait le conte le « plus joyeux, et les cabrioles de Noël pouvaient réjouir « le cœur du pauvre homme durant la moitié de « l'année[1]. »

Ces fêtes de Noël duraient douze jours, variées de mille plaisirs, ranimées par les souhaits et les générosités du premier jour de l'an, terminées par la solennité des rois, ou « douzième jour ». Mais aussitôt arrivait le « lundi de la charrue », jour où recommençait le travail, et le premier jour du travail était marqué par une fête. « Bonnes ménagères que Dieu a « enrichies, dit Tusser dans ses poésies rurales, n'ou- « bliez pas les fêtes qui appartiennent à la charrue[2]. » Le fuseau avait aussi la sienne. La fête des moissons

1 *Marmion*, par sir Walter Scott.

2 Thomas Tusser, poëte du seizième siècle, né vers 1515, et mort en 1583, auteur de Géorgiques anglaises, sous le titre de *Five hundred points of good husbandry, united to as many of good huswifery*. L'édition la plus complète de ces poëmes est de 1580.

était celle de l'égalité, et comme l'aveu des besoins mutuels qui unissent les hommes. En ce jour, maîtres et serviteurs, rassemblés à la même table, mêlés à la même conversation, ne paraissaient point rapprochés par la complaisance du supérieur qui veut récompenser son inférieur, mais par un droit égal aux plaisirs de la journée : « Quiconque a travaillé à la moisson ou « labouré la terre est en ce jour convive par la loi de « l'usage... Autour de l'heureux cercle, le moissonneur « promène des regards triomphants; animé par la « reconnaissance, il quitte sa place, et, avec des mains « brûlées du soleil, il remplit le gobelet pour le pré- « senter à son honoré maître, pour servir à la fois le « maître et l'ami, fier qu'il est de rencontrer ses sou- « rires, de partager ses récits, ses noix, sa conversation « et sa bière... Tels étaient les jours : je chante des « jours depuis longtemps passés[1]. »

Les semailles, la tonte des brebis, toutes les époques, tous les intérêts de la vie rustique, amenaient de semblables réunions, les mêmes banquets et d'autres jeux. Mais quel jour égalait le premier jour de mai, brillant des joies de la jeunesse et des espérances de l'année ? A peine le soleil naissant avait annoncé l'arrivée de ce jour d'allégresse que toute la jeune population répandue dans les bois, les prés, sur les rivages et les collines,

[1] *Farmer's boy* (le Garçon de ferme), par Bloomfield.

courait, au son des instruments, faire sa moisson de fleurs; elle revenait chargée d'aubépine, de verdure, en ornait les portes, les fenêtres des maisons, en couvrait le *mai* coupé dans la forêt, en couronnait les cornes des bœufs destinés à le traîner : « Lève-toi, dit « Herrick à sa maîtresse, au matin du premier de « mai, lève-toi et vois comme la rosée a couvert de « paillettes l'herbe et les arbres; depuis une heure, « chaque fleur a pleuré et penche sa tête vers l'Orient. « C'est un péché, que dis-je? c'est une profanation de gar- « der encore le logis, tandis qu'en ce jour, pour prendre « mai, des milliers de jeunes filles se sont levées avant « l'alouette. Viens, ma Corinne, viens, et vois en pas- « sant comme chaque prairie devient une rue, chaque « rue un parc verdoyant et orné d'arbres; vois comme « la dévotion a donné à chaque maison une grosse « branche ou un rameau; tout ce qui était porte ou « portique est devenu une arche, un tabernacle formé « d'épines blanches élégamment entrelacées[1]. »

Et cette élégance des chaumières est la même dont se pareront les châteaux; les champs et des fleurs, c'est ce que chercheront les jeunes gentilshommes comme les garçons du village. Laissez faire la joie pour que l'égalité s'établisse entre les plaisirs; la joie a ses symboles qui ne varient point; elle ne les changera pas plus

[1] Herrick, contemporain de Shakspeare, est connu par un recueil de jolies poésies rurales, publiées sous le titre d'*Hespérides*.

selon les situations que selon les saisons. Ici elle semble, conduite par l'abondance, parcourir l'année à travers une série de fêtes. Comme le premier de Mai étale ses arcades de verdure, comme la tonte des brebis jonche les rues de fleurs, comme les épis font la parure de la fête des moissons, de même Noël aura ses salles tapissées d'if, de houx et de laurier vert. Comme les danses, les courses, les spectacles, les combats rustiques font retentir de leurs sons joyeux le ciel du printemps, de même les mascarades « où la chemise par-dessus « l'habit tient lieu de déguisement, où un visage char- « bonné sert de masque, » perceront des cris de leur gaieté les froides nuits de décembre ; et, ainsi que l'arbre de Mai, la bûche de Noël sera apportée en triomphe et célébrée par des chants.

C'est au milieu de ces jeux, de ces fêtes, de ces banquets, dans ces réunions si multipliées, au sein de cette joyeuse et habituelle « convivialité, » pour me servir de l'expression nationale, que prenaient place et chantaient les ménestrels; et leurs chants avaient pour objet les traditions de la contrée, les aventures des héros populaires comme celles des ancêtres du château, les exploits de Robin Hood contre le shériff de Nottingham comme ceux des Percy contre les Douglas. Ainsi les mœurs publiques appelaient la poésie; ainsi la poésie naissait des mœurs publiques et s'unissait à tous les intérêts, à toute l'existence de cette population accoutumée à

vivre, à agir, à prospérer et à se réjouir en commun.

Comment la poésie dramatique serait-elle demeurée étrangère à un peuple ainsi disposé, si souvent réuni et si avide de fêtes? Tout indique qu'elle s'essaya plus d'une fois dans les jeux des ménestrels. Les anciens écrivains leur donnent aussi les noms de *mimi, joculatores, histriones*. Des femmes faisaient partie de leurs bandes; et plusieurs de leurs ballades, entre autres celle de « la fille aux cheveux châtains [1], » sont évidemment des scènes dialoguées. Cependant les ménestrels formèrent plutôt le goût national, porté ensuite au théâtre, que le théâtre même. Les premiers essais d'une véritable représentation théâtrale sont difficiles et dispendieux; il y faut le concours d'une puissance publique, et ce n'est guère que dans des solennités importantes et générales que l'effet du spectacle pourra répondre aux efforts d'imagination et de travail qu'il aura coûtés. L'Angleterre, comme la France, l'Italie et l'Espagne, dut aux fêtes du clergé ses premières représentations dramatiques; seulement elles y furent, à ce qu'il paraît, plus précoces que partout ailleurs; les Mystères y remontent jusqu'au douzième siècle, et peut-être au delà. Mais, en France, le clergé, après avoir élevé les théâtres, ne tarda pas à les foudroyer; il en avait réclamé le privilége dans l'espoir d'entretenir ou d'échauffer ainsi la foi;

[1] *The nut-brown maid.*

bientôt il en redouta l'effet et en abandonna l'usage. Le clergé anglais était plus intimement associé aux goûts, aux habitudes, aux divertissements du peuple. L'Église aussi profitait des avantages de cette « convivialité » universelle dont je viens de tracer le tableau. Célèbre-t-on quelque grande pompe religieuse? une paroisse manque-t-elle de fonds? on annonce un *church-ale* [1]; les marguilliers brassent de la bière, la vendent au peuple à la porte de l'église, aux riches dans l'église même; chacun vient contribuer à la fête de son argent, de sa présence, de ses provisions, de sa gaieté; la joie des bonnes œuvres s'augmente des plaisirs de la bonne chère, et la piété des riches se plaît à dépasser, par ses dons, le prix exigé. Souvent plusieurs paroisses se réunissent pour tenir tour à tour le *church-ale* au profit de chacune d'elles. Les jeux ordinaires suivaient ces réunions; le ménestrel, la danse moresque, la représentation de Robin Hood avec la belle Marianne et le *Cheval de bois* [2], ne manquaient pas d'y figurer. Le temps de la confession, la Pâque, la Pentecôte, étaient encore, pour l'Église et le peuple, autant d'occasions périodiques de réjouissances communes. Ainsi, familier avec les mœurs populaires, le clergé anglais, en leur offrant

[1] Littéralement *bière d'église;* mais la bière était si intimement unie aux fêtes populaires que le mot *ale* était devenu synonyme de *fête*.

[2] *Hobby-horse*.

des plaisirs nouveaux, songea moins à les modifier qu'à se les rendre favorables; et dès qu'il vit quel charme trouvait le peuple aux représentations dramatiques, quel que fût le sujet mis en scène, il n'eut garde de renoncer à ce moyen de popularité. En 1378, les choristes de Saint-Paul se plaignent à Richard II de ce que des ignorants se mêlent de représenter les histoires de l'Ancien Testament, « au grand préjudice du clergé. » Depuis cette époque, les Mystères et les Moralités ne cessent pas d'être, dans les églises et les couvents, un des amusements favoris de la nation, et l'une des occupations des ecclésiastiques. Au commencement du seizième siècle, un comte de Northumberland, protecteur des lettres, établit pour règle de sa maison qu'au nombre de ses chapelains il en aura un pour composer des intermèdes[1]. Vers la fin de son règne, Henri VIII interdit à l'Église ces représentations qui, dans l'incertitude de sa croyance, déplaisent au roi et l'offensent tantôt comme catholique, tantôt comme protestant. Mais elles reparaissent après sa mort, et avec tant d'autorité que le jeune roi Édouard VI compose lui-même, sous le titre de la *Prostituée de Babylone*, une pièce anti-papiste, et qu'à son tour la reine Marie fait représenter dans les églises, en faveur du papisme, des drames populaires. Enfin, en 1569, on

[1] *Interludes.*

retrouve les enfants de chœur de Saint-Paul jouant, « vêtus de soie et de satin, » des pièces profanes dans la chapelle d'Élisabeth, dans les différentes maisons royales, et si bien exercés à leur profession qu'ils étaient devenus, du temps de Shakspeare, une des troupes d'acteurs les plus accréditées de Londres.

Loin de combattre ou même de chercher à dénaturer le goût du peuple pour les représentations théâtrales, le clergé anglais s'empressa donc de le satisfaire. Son influence donna, il est vrai, aux ouvrages qu'il mettait en scène, un caractère plus sérieux et plus moral que n'avaient ailleurs des compositions livrées aux fantaisies du public et aux anathèmes de l'Église. Malgré la grossièreté des idées et du langage, le théâtre anglais, si licencieux à dater du règne de Charles II, paraît chaste et pur au milieu du seizième siècle, quand on le compare aux premiers essais du nôtre. Mais il n'en demeurait pas moins populaire, étranger à toute régularité scientifique, et fidèle à l'esprit national. Le clergé eût beaucoup perdu à vouloir s'en affranchir. Il ne possédait point de privilége ; de nombreux concurrents lui disputaient la foule et le succès. Robin Hood et la belle Marianne, le lord de Misrule, le Cheval de bois, n'avaient point disparu. Des comédiens ambulants, attachés au service des grands seigneurs, parcouraient, sous leurs auspices, les comtés de l'Angleterre, obtenant, à la faveur d'une représentation gratuite devant le maire, les aldermen

et leurs amis, le droit d'exercer plus lucrativement leur profession dans les villes où les cours d'auberge leur servaient de salles de spectacle. En mesure de donner à ses solennités beaucoup plus de pompe et d'y attirer un plus grand nombre de spectateurs, le clergé luttait avec avantage contre ses rivaux, et conservait même une prépondérance marquée, mais toujours sous la condition de s'adapter aux sentiments, aux habitudes, au tour d'imagination de ce peuple formé au goût de la poésie par ses propres fêtes et par les chants des ménestrels.

Tels étaient l'état et la direction de la poésie dramatique naissante lorsqu'au commencement du règne d'Élisabeth un double péril parut la menacer. De jour en jour plus accréditée, elle devint enfin un objet d'inquiétude pour la sévérité religieuse et d'ambition pour la pédanterie littéraire. Le goût national se vit attaqué presque en même temps par les anathèmes des réformateurs et par les prétentions des lettrés.

Si ces deux classes d'ennemis s'étaient réunies contre le théâtre, il aurait peut-être succombé. Mais les puritains voulaient le détruire; les lettrés ne voulaient que s'en emparer. Ceux-ci le défendaient donc quand les premiers tonnaient contre son existence. Quelques bourgeois considérables de Londres obtinrent pour un moment, d'Élisabeth, la suppression des spectacles dans l'espace que comprenait la juridiction de leur cité; mais au delà, le théâtre de Blackfriars et la cour de la

reine conservèrent leurs priviléges dramatiques. Les puritains, par leurs sermons, purent alarmer quelques consciences, exciter quelques scrupules ; peut-être aussi quelques conversions soudaines privèrent-elles çà et là les jeux de Mai de la représentation du *Cheval de bois*, leur plus bel ornement et l'objet particulier de la colère des prédicateurs. Mais le temps de la puissance des puritains n'était pas encore venu, et, pour obtenir un succès décisif, c'était trop d'avoir à dompter à la fois le goût national et celui de la cour.

La cour d'Élisabeth aurait bien voulu être classique. Les discussions théologiques y avaient mis la science à la mode. Il entrait alors également dans l'éducation d'une grande dame de savoir lire le grec et distiller des eaux spiritueuses. Le goût connu de la reine y avait joint les galanteries de l'école. « Quand la reine, dit « Wharton, visitait la demeure de ses nobles, elle était « saluée par les Pénates et conduite dans sa chambre à « coucher par Mercure..... Les pages de la maison « étaient métamorphosés en Dryades qui sortaient de « tous les bosquets, et les valets de pied gambadaient « sur la pelouse sous la forme de Satyres..... Lors- « qu'Élisabeth traversa Norwich, Cupidon, se déta- « chant d'un groupe de dieux sur l'ordre du maire et « des aldermen, vint lui offrir une flèche d'or dont ses « charmes devaient rendre le pouvoir invincible..... ; « présent, dit Hollinshed, que la reine, qui touchait

« alors à sa cinquantième année, reçut avec beaucoup « de reconnaissance[1]. »

Mais la cour a beau faire ; ce n'est pas d'elle-même que lui viennent ses plaisirs ; elle les choisit rarement, les invente encore moins, et les reçoit en général de la main des hommes qui prennent la charge de l'amuser. L'empire de la littérature classique, fondé en France avant l'établissement du théâtre, y fut l'œuvre des savants et des gens de lettres, armés et fiers de la possession exclusive d'une érudition étrangère qui les séparait de la nation. La cour de France se soumit aux gens de lettres, et la nation disséminée, indécise, dépourvue d'institutions qui pussent donner de l'autorité à ses habitudes et du crédit à ses goûts, se groupa, se forma, pour ainsi dire, autour de la cour. En Angleterre, le théâtre avait précédé la science ; la mythologie et l'antiquité trouvèrent une poésie et des croyances populaires en possession de charmer les esprits; la connaissance des classiques, répandue fort tard et d'abord par les seules traductions françaises, s'introduisit comme une de ces modes étrangères par où quelques hommes peuvent se faire remarquer, mais qui ne s'enracinent que lorsqu'elles ont su s'accorder et se fondre avec le goût national. La cour elle-même affectait bien quelquefois, comme distinction, une admiration exclusive

[1] *Histoire de la poésie anglaise*, par Wharton ; t. III, p. 492.

pour la littérature ancienne; mais dès qu'il s'agissait d'amusement, elle rentrait dans le public; et, en effet, il n'était pas aisé de passer du spectacle des combats de l'ours à la prétention des sévérités classiques, même telles qu'on les concevait alors.

Le théâtre demeurait donc soumis, à peu près sans contestation, au goût général; la science n'y tentait que de timides invasions. En 1561, Thomas Sackville, lord Buckhurst, fit représenter devant Elisabeth sa tragédie de *Gorboduc* ou *Ferrex et Porrex*, que les lettrés ont considérée comme la gloire dramatique du temps qui précéda Shakspeare. On y vit en effet, pour la première fois, une pièce réduite en actes et en scènes, et constamment écrite sur un ton élevé; mais elle était loin de prétendre à l'observation des unités, et l'exemple d'un ouvrage très-ennuyeux, où tout se passe en conversations, ne dut séduire ni les poëtes ni les acteurs. Vers la même époque paraissaient sur le théâtre des pièces plus conformes aux instincts naturels du pays, comme *le Maître berger de Wakefield, Jéronimo ou la tragédie espagnole*, etc., et le public leur témoignait hautement sa préférence. Lord Buckhurst lui-même n'exerça d'influence sur le goût dominant qu'en lui demeurant fidèle. Son *Miroir des magistrats*, recueil d'aventures tirées de l'histoire d'Angleterre et présentées sous une forme dramatique, passa rapidement dans toutes les mains, et devint la mine où pui-

sèrent les poëtes : c'était là ce qui convenait à des esprits nourris des chants des ménestrels; c'était là l'érudition où se plaisaient la plupart des gentilshommes dont les lectures ne s'étendaient guère au-delà de quelques collections de nouvelles, des ballades et des vieilles chroniques. Le théâtre s'empara sans crainte de ces sujets familiers à la multitude; et les pièces historiques, sous le nom d'*histoires*, charmèrent les Anglais en leur retraçant le récit de leurs propres faits, le doux son des noms nationaux, le spectacle de leurs mœurs et la vie de toutes les classes, comprises toutes dans l'histoire politique d'un peuple qui a toujours pris part à ses affaires.

Si quelques faits de l'histoire ancienne ou de l'histoire des autres peuples, communément défigurés par des récits fabuleux, venaient se placer à côté de ces histoires nationales, ni les auteurs ni le public ne s'inquiétaient de leur origine et de leur nature. On les surchargeait à la fois de ces détails étranges et de ces formes empruntées aux habitudes communes de la vie, que les enfants prêtent si souvent aux objets qu'ils sont obligés de se représenter par le seul secours de l'imagination. Ainsi Tamerlan (*Tamburlaine*) paraissait traîné dans son char par les rois qu'il avait vaincus, et s'indignant de la pitoyable allure d'un tel attelage. En revanche, le *Vice*, bouffon ordinaire des compositions dramatiques, jouait, sous le nom d'*Am-*

bidexter, le principal personnage d'une tragédie de Cambyse, convertie ainsi en une Moralité qui eût été d'un ennui intolérable si elle n'avait valu aux spectateurs le plaisir de voir le juge prévaricateur écorché vif sur le théâtre, au moyen d'une *fausse peau*, comme on a soin de l'indiquer. Le spectacle, à peu près nul quant aux décorations et aux changements de scène, était animé par le mouvement matériel et par la représentation des objets sensibles. Pour les tragédies, la salle était tendue en noir, et, dans l'inventaire des propriétés d'une troupe de comédiens, en 1598, on trouve des « membres de Maures, quatre têtes de Turcs et celle du « vieux Méhémet, une roue pour le siége de Londres, un « grand cheval avec ses jambes, un dragon, une bouche « d'enfer, un rocher, une cage, » etc.; monument singulier des moyens d'intérêt dont le théâtre croyait avoir besoin.

Et cette époque était celle où avait déjà paru Shakspeare! et avant Shakspeare, le spectacle était non-seulement la joie de la multitude, mais l'amusement des hommes les plus distingués! Lord Southampton y allait tous les jours. Dès 1570, un ou même deux théâtres réguliers avaient été établis à Londres. En 1583, peu de temps après le succès momentané des puritains contre les théâtres de cette ville, huit troupes de comédiens y jouaient chacune trois fois par semaine. En 1592, c'est-à-dire huit ans avant l'époque où Hardy obtint

enfin la permission d'ouvrir un théâtre à Paris, tentative jusqu'alors repoussée par l'inutile privilége des *Confrères de la Passion*, un pamphlétaire anglais se plaint des gens qui ne veulent pas que le gouvernement s'occupe de la police des spectacles, « lieux où se ras- « semblent journellement les gentilshommes de la cour, « les étudiants en droit, les officiers et les soldats [1]. » Enfin, en 1596, l'affluence des personnes qui se rendaient par eau aux théâtres, situés presque tous sur le bord de la Tamise, entraîna la nécessité d'une augmentation considérable dans le nombre des mariniers.

Un goût si universel et si vif ne se repaîtra pas longtemps de productions insipides et grossières; un plaisir où l'esprit humain se porte avec tant d'ardeur appelle tous les efforts et toute la puissance de l'esprit humain Il ne manquait à ce mouvement national qu'un homme de génie, capable de le recevoir et d'élever à son tour le public vers les hautes régions de l'art. Par quelle atteinte l'ébranlement se fit-il sentir à Shakspeare? Quelle circonstance lui révéla sa mission? Quel jour soudain éclaira son génie? Il faut se résoudre à l'ignorer. Comme un fanal, dans la nuit, brille au milieu des airs sans laisser apercevoir ce qui le soutient, de même l'esprit de Shakspeare nous apparaît dans ses œuvres isolé, pour ainsi dire, de sa personne. A peine dans le cours

[1] *Pierce pennylesse his supplication to the devil;* pamphlet de Nash, publié en 1592.

des succès du poëte démêle-t-on quelques traces de l'homme, et rien ne nous reste de ces premiers temps où lui seul aurait pu nous parler de lui. Comme acteur, il ne se distingua point, à ce qu'il paraît, parmi ses émules. Le poëte est rarement propre à l'action; sa force est hors du monde réel, et elle ne l'élève si haut que parce qu'il ne l'emploie pas à soulever les fardeaux de la terre. Les commentateurs de Shakspeare ne veulent pas consentir à lui refuser aucun des succès auxquels il a pu prétendre, et les excellents conseils que donne Hamlet aux acteurs appelés devant la cour de Danemark ont été invoqués pour établir que Shakspeare avait dû exécuter à merveille ce qu'il comprenait si bien. Mais Shakspeare a compris les rois, il a compris les guerriers, il a compris aussi les scélérats, et sans doute on n'en voudrait pas conclure qu'il eût su être un Richard III ou un Iago. Heureusement, il y a lieu de le croire, des applaudissements, alors trop faciles à obtenir, ne vinrent pas tenter une ambition que le caractère du jeune poëte eût pu rendre trop facile à satisfaire; et Rowe, son premier historien, nous apprend que ses mérites dramatiques le firent promptement remarquer, sinon comme un acteur extraordinaire, du moins comme un excellent écrivain.

Cependant des années s'écoulent, et l'on ne voit point Shakspeare se manifester sur la scène. C'est en 1584 qu'il est arrivé à Londres où l'on ne lui connaît pas

d'autre emploi que le théâtre; et en 1590 seulement paraît *Périclès*, le premier ouvrage que lui attribue Dryden, et que depuis lui ont contesté ses critiques, ou plutôt ses admirateurs. Comment, au milieu des spectacles nouveaux qui l'entouraient, cet esprit si actif, si fécond, dont la rapidité, au dire des acteurs ses contemporains, « suivait celle de la plume, » sera-t-il demeuré six ans sans se sentir pressé du besoin de produire? En 1593, il publie son poëme de *Vénus et Adonis*, qu'il dédie à lord Southampton comme « le premier né de « son invention; » et pourtant, dans les deux années précédentes, avaient réussi deux pièces de théâtre qui portent aujourd'hui son nom. La composition du poëme d'*Adonis* peut les avoir précédées, quoique la dédicace leur soit postérieure; mais si *Adonis* est antérieur à toutes les pièces de théâtre, il faut donc se résoudre à croire qu'au milieu de la vie théâtrale, le génie éminemment dramatique de Shakspeare a pu se tourner vers d'autres travaux, qu'il a travaillé, et non pas pour la scène.

Ce qu'il y a de plus vraisemblable, c'est que Shakspeare attacha d'abord son travail à des ouvrages qui n'étaient pas les siens, et que son talent, novice encore, n'a pu sauver de l'oubli. Les productions dramatiques étaient moins alors la propriété de l'auteur qui les avait conçues que celle des acteurs qui les avaient accueillies. Il en arrive toujours ainsi quand les théâtres commencent à s'établir; la construction d'une salle, les frais

d'une représentation sont de bien plus grands hasards à courir que la composition d'un drame. C'est à l'entrepreneur seul du spectacle que l'art dramatique naissant devra ce concours du peuple qui fonde son existence, et que sans lui le talent du poëte n'aurait jamais attiré. Lorsque Hardy fonda à Paris son théâtre, qui est devenu le nôtre, une troupe de comédiens avait son poëte pris et gagé pour lui faire des pièces, comme l'était le chapelain du comte de Northumberland. A l'arrivée de Shakspeare, la scène anglaise, beaucoup plus avancée, jouissait déjà de la facilité du choix et des avantages de la concurrence; le poëte n'engageait pas d'avance son travail, mais il le vendait sans retour; et l'impression d'une pièce dont la représentation avait été payée à l'auteur passait sinon pour un vol, du moins pour un manque de délicatesse dont il avait soin de se défendre ou de s'excuser. Dans cet état de la propriété dramatique, la part qu'en pouvait réclamer l'amour-propre du poëte était comptée pour bien peu de chose; le succès dont il avait aliéné les fruits ne lui appartenait plus, et le mérite littéraire d'un ouvrage devenait, entre les mains des comédiens, un bien qu'ils faisaient valoir par toutes les améliorations qu'ils y savaient apporter. Transportée tout à coup au milieu de ce mouvant tableau des vicissitudes humaines qu'accumulaient alors sur le théâtre les moindres productions dramatiques, l'imagination de Shakspeare vit sans

doute s'ouvrir devant elle de nouveaux espaces; que d'intérêt, que de vérité à répandre dans cet amas de faits présentés avec une sécheresse grossière! Quels pathétiques effets à tirer de cette parade théâtrale! La matière était là, attendant l'esprit et la vie. Comment Shakspeare n'eût-il pas essayé de les lui communiquer? Quelque incomplets et troubles que pussent être ses premiers aperçus, c'était le rayon naissant sur le chaos prêt à se débrouiller. Or, l'homme supérieur a cette puissance qu'il sait faire luire à d'autres yeux la lumière qui illumine les siens; les camarades de Shakspeare comprirent bientôt sans doute quels succès nouveaux il leur pouvait procurer en remaniant ces ouvrages informes dont se composait le capital de leur théâtre; et quelques touches brillantes jetées sur un fond qui ne lui appartenait pas, quelques scènes touchantes ou terribles intercalées dans une action dont il n'avait pas réglé la marche, l'art de tirer parti d'un plan qu'il n'avait pas conçu, tels furent, selon toute apparence, ses premiers travaux et les premiers présages de sa gloire. En 1592, époque à laquelle on peut à peine assurer qu'un seul ouvrage original et complet fût sorti de sa pensée, un auteur mécontent et jaloux, dont il avait probablement beaucoup trop amélioré les compositions, le désigne déjà, dans le style bizarre du temps, comme un « corbeau parvenu, » paré des plumes des auteurs, un *factotum* universel,

enclin, dans son orgueil, à se regarder comme le seul *shake-scene* « ébranle-scène » de l'Angleterre[1].

Ce fut, on doit le croire, durant l'époque de ces travaux plus conformes à la gêne de sa situation qu'à la liberté de son génie, que Shakspeare chercha à se délasser par la composition du poëme d'*Adonis*. Peut-être même l'idée de cet ouvrage ne lui était-elle pas alors entièrement nouvelle; plusieurs sonnets, relatifs au même sujet, se rencontrent dans un recueil de poésies publié en 1596 sous le nom de Shakspeare, et dont le titre (*The passionate pilgrim*) exprime la situation d'un homme errant, dans l'affliction, loin de son pays natal. Amusements de quelques heures de tristesse, dont le caractère et l'âge du poëte n'avaient pu le préserver à l'entrée d'une destinée incertaine ou pénible, ces petits ouvrages sont sans doute les premières productions que le génie poétique de Shakspeare se soit permis d'avouer; et quelques-uns, il faut le dire, ainsi que le poëme d'*Adonis*, ont besoin de trouver une excuse dans cette effervescence d'une jeunesse trop livrée aux rêves du plaisir pour ne pas chercher à le reproduire sous toutes les formes. Dans *Vénus et Adonis*, absolument dominé par la puissance voluptueuse de son sujet, le poëte semble en avoir ignoré les richesses mythologiques; Vénus, dépouillée du prestige de la divinité,

[1] *Groat's worth of wit*, etc. Pamphlet publié en 1592, par un nommé Green, qui n'était pas le Greene, parent de Shakspeare.

n'est qu'une belle courtisane sollicitant, sans succès, par les prières, les larmes et les artifices de l'amour, les désirs paresseux d'un froid et dédaigneux adolescent. De là une monotonie que ne rachètent point la grâce naïve ni le mérite poétique de quelques détails, et que redouble la coupe du poëme en stances de cinq vers, dont les deux derniers offrent presque constamment un jeu d'esprit. Cependant un mètre exempt d'irrégularités, une cadence pleine d'harmonie, et une versification que ne connaissait pas encore l'Angleterre, annonçaient le poëte « à la langue de miel[1] ; » et le poëme de *Lucrèce* vint bientôt après compléter les productions épiques qui suffirent quelque temps à sa gloire.

Après avoir, dans *Adonis*, employé les couleurs les plus lascives à la peinture d'un désir sans effet, c'est avec la plume la plus chaste, et comme pour une sorte de réparation, que Shakspeare a décrit dans *Lucrèce* les progrès et le triomphe d'un désir criminel. La recherche des idées, l'affectation du style, et aussi le mérite de la versification, sont les mêmes dans les deux ouvrages ; la poésie, moins brillante et plus emphatique dans le second, abonde moins en images gracieuses qu'en pensées élevées ; mais déjà se laissent apercevoir la science des sentiments de l'homme, et le talent de

[1] *Honey-tongued Shakspeare.*

les faire ressortir sous une forme dramatique, par les plus petites circonstances de la vie. Ainsi Lucrèce, accablée sous le poids de sa honte, après une nuit de désespoir, appelle au jour naissant un jeune esclave, pour le charger d'aller au camp porter à son Mari la lettre qui doit le rappeler ; timide et simple, ce jeune homme rougit en paraissant devant sa maîtresse; mais Lucrèce, remplie du sentiment de son déshonneur, ne peut voir rougir sans imaginer qu'on rougit d'elle et pour elle ; elle se croit devinée et demeure interdite et tremblante devant l'esclave que trouble sa présence.

Un détail de ce poëme semble indiquer l'époque où il fut écrit. Lucrèce, pour charmer ses douleurs, s'arrête à contempler un tableau de la ruine de Troie ; le poëte, en le décrivant, représente avec complaisance les effets de la perspective « et le sommet de la tête de « plusieurs personnages qui, presque cachés derrière « les autres, semblent s'élever au-dessus pour décevoir « l'esprit. » C'est là l'observation d'un homme bien récemment frappé des prestiges de l'art, et un symptôme de cette surprise poétique qu'excite la vue d'objets inconnus dans une imagination capable de s'en émouvoir ; peut-être en doit-on conclure que la composition du poëme de *Lucrèce* appartient aux premiers temps du séjour de Shakspeare à Londres.

Quelle que soit au reste la date de ces deux petits poëmes, ils se placent, parmi les ouvrages de Shak-

speare, à une époque bien plus éloignée de nous qu'aucun de ceux qui ont rempli sa carrière dramatique. C'est dans cette carrière qu'il a marché en avant et entraîné son siècle à sa suite; c'est là que ses plus faibles essais annoncent déjà la force prodigieuse qu'il déploiera dans ses derniers travaux. Au théâtre seul appartient la véritable histoire de Shakspeare; après l'avoir vu là, on ne peut plus le chercher ailleurs; lui-même ne s'en est plus écarté. Ses sonnets, saillies du moment que la grâce poétique ou spirituelle de quelques vers n'eût pas sauvées de l'oubli sans la curiosité qui s'attache aux moindres traces d'un homme célèbre, jetteront çà et là quelques lueurs sur les parties obscures ou douteuses de sa vie; mais, sous le rapport littéraire, ce n'est plus que comme poëte dramatique que nous avons à le considérer.

Je viens de dire quel fut, en ce genre, le premier emploi de son talent. Il en devait résulter de grandes incertitudes sur l'authenticité de quelques-uns de ses ouvrages. Shakspeare a mis la main à beaucoup de drames; et sans doute, de son temps même, la part qu'il y avait prise n'eût pas toujours été facile à assigner. Depuis deux siècles la critique s'est exercée à constater les limites de sa propriété véritable; mais les faits manquent à cet examen, et les jugements littéraires ont été communément déterminés par le désir de faire prévaloir telle ou telle prévention. Il est donc à

peu près impossible de prononcer aujourd'hui avec certitude sur l'authenticité des pièces contestées de Shakspeare. Cependant, après les avoir lues, je ne saurais partager l'opinion, d'ailleurs si respectable, de M. Schlegel, qui paraît décidé à les lui attribuer. Le caractère de sécheresse qui domine dans ces pièces, cet amas d'incidents sans explication et de sentiments sans cohérence, cette marche précipitée à travers des scènes sans développements vers des événements sans intérêt, ce sont là les signes certains auxquels, dans les temps encore grossiers, se reconnaît la fécondité sans génie ; signes tellement contraires à la nature du talent de Shakspeare que je n'y découvre pas même les défauts qui ont pu entacher ses premiers essais. Au nombre des pièces que, d'un commun accord, les derniers éditeurs ont rejetées au moins comme douteuses, à peine *Locrine, lord Cromwell, le Prodigue de Londres, la Puritaine,* et la tragédie d'*Yorkshire* offrent-elles quelques touches d'une main supérieure à celle qui a fourni le fond. *Lord John Oldcastle*, ouvrage plus intéressant et composé avec plus de bon sens, s'anime aussi, dans quelques scènes, d'un comique plus voisin de la manière de Shakspeare. Mais, s'il est vrai que le génie, dans son plus profond abaissement, laisse encore échapper quelques rayons lumineux qui trahissent sa présence, si Shakspeare, en particulier, a porté cette marque distinctive qui, dans un de ses sonnets, lui

fait dire, en parlant de ce qu'il écrit : « Chaque mot dit presque mon nom [1], » à coup sûr il n'a rien à se reprocher dans cet exécrable amas d'horreurs que, sous le nom de *Titus Andronicus*, on a donné aux Anglais comme une pièce de théâtre, et où, grâce à Dieu, aucun trait de vérité, aucune étincelle de talent ne vient déposer contre lui.

Des pièces contestées, *Périclès* est, à mon avis, la seule à laquelle se rattache, avec quelque certitude, le nom de Shakspeare ; la seule du moins où se rencontrent des traces évidentes de sa coopération, surtout dans la scène où Périclès retrouve et reconnaît sa fille Marina qu'il croyait morte. Si, du temps de Shakspeare, un autre homme que lui eût su, dans la peinture des sentiments naturels, unir à ce point la force et la vérité, l'Angleterre eût compté alors un poëte de plus. Cependant, malgré cette scène et quelques traits épars, la pièce demeure mauvaise, sans réalité, sans art, complétement étrangère au système de Shakspeare, intéressante seulement en ce qu'elle marque le point d'où il est parti, et elle semble appartenir à ses œuvres comme un dernier monument de ce qu'il a renversé, comme un débris de cet échafaudage anti-dramatique auquel il allait substituer la présence et le mouvement de la vie.

Les spectacles des peuples barbares s'adressent à

[1] Sonnet 76, édition de Steevens, 1780, t. XI, p. 642.

leurs yeux avant de prétendre à ébranler leur imagination par le secours de la poésie. Le goût des Anglais pour ces représentations muettes (*pageants*) qui, dans le moyen âge, ont fait partout en Europe l'ornement des solennités publiques, avait conservé sur leur théâtre une grande influence. Dans la première moitié du quinzième siècle, le moine Lydgate, chantant les malheurs de Troie avec cette liberté d'érudition que se permettait, plus encore que toute autre, la littérature anglaise, décrit une représentation dramatique telle qu'elles avaient lieu, dit-il, dans les murs d'Ilion. Là il représente le poëte chantant « avec un visage de « mort, tout vide de sang, les nobles faits qui sont les « historiques de rois, princes et dignes empereurs. » Au milieu du théâtre, sous une tente, des hommes « d'une contenance effrayante, le visage défiguré par « des masques, jouaient par signes, à la vue du peuple, « ce que le poëte avait chanté en haut. » Lydgate, moine et poëte, prêt à rimer une légende ou une ballade, à composer les vers d'une mascarade ou à dresser le plan d'une pantomime religieuse, avait peut-être figuré dans quelque représentation de ce genre, et sa description nous donne, à coup sûr, l'idée de ce qui se passait de son temps. Quand la poésie dialoguée eut pris possession du théâtre, la pantomime y demeura comme ornement et surcroît de spectacle. Dans la plupart des pièces antérieures à Shakspeare, des person-

nages presque toujours emblématiques viennent, d'acte en acte, indiquer le sujet qu'on va représenter. Un personnage historique ou allégorique se charge d'expliquer ces emblèmes et de *moraliser* la pièce, c'est-à-dire d'en faire jaillir la vérité morale qu'elle contient. Dans *Périclès,* Gower, poëte du quatorzième siècle, célèbre par sa *Confessio amantis,* où il a mis en vers anglais l'aventure de Périclès, qu'il avait tirée d'ouvrages plus anciens, vient sur la scène déclarer au public, non ce qui va se passer, mais les faits antérieurs dont l'explication est nécessaire à l'intelligence du drame. Quelquefois sa narration est interrompue et suppléée par la représentation muette des faits mêmes. Gower explique ensuite ce que la scène muette n'a pas éclairci. Il paraît, non-seulement au commencement de la pièce et entre les actes, mais dans le cours de l'acte même, aussi souvent qu'il convient d'abréger par le récit quelque partie moins intéressante de l'action, pour avertir le spectateur d'un changement de lieu ou d'un laps de temps écoulé, et transporter ainsi son imagination partout où une scène nouvelle demande sa présence. C'était déjà là un progrès; un accessoire inutile était devenu un moyen de développement et de clarté. Mais Shakspeare devait bientôt rejeter comme indigne de son art ce moyen factice et maladroit; bientôt il devait instruire l'action à s'expliquer d'elle-même, à se faire comprendre en se montrant, et rendre ainsi à la repré-

sentation dramatique cette apparence de vie et de réalité, vainement cherchée par une machine dont les rouages s'étalaient si grossièrement à la vue. Dans le cours des œuvres de Shakspeare, on ne trouve plus que *Henri V* et *le conte d'Hiver* où le chœur vienne encore soulager le poëte dans le difficile travail de transporter les spectateurs à travers le temps et l'espace. Le chœur de *Roméo et Juliette*, conservé peut-être comme un reste de l'ancien usage, n'est qu'un ornement poétique étranger à l'action. Après *Périclès*, les représentations muettes ont complétement disparu; et si les trois *Henri VI* n'attestent pas, par la force de la composition, une étroite parenté avec le système de Shakspeare, du moins, dans les formes matérielles, rien ne les en sépare plus.

De ces trois pièces, la première a été absolument contestée à Shakspeare, et il est, à mon avis, également difficile de croire qu'elle lui appartienne en entier, et que l'admirable scène de Talbot avec son fils ne porte pas l'empreinte de sa main. Deux anciens drames imprimés en 1600 renferment le plan et même de nombreux détails de la seconde et de la troisième parties de *Henri VI*. On a longtemps attribué à notre poëte ces deux ouvrages originaux, comme un premier essai qu'il aurait ensuite perfectionné. Mais cette opinion ne résiste pas à un examen attentif; et toutes les probabilités, historiques ou littéraires, se réunissent pour n'ac-

corder à Shakspeare, dans les deux derniers *Henri VI*, d'autre part que celle d'un remaniement plus étendu et plus important, il est vrai, que ce qu'il a pu faire sur d'autres ouvrages soumis à sa correction. De brillants développements, des images suivies avec art et prolongées avec complaisance, un style animé, élevé, pittoresque, tels sont les caractères qui distinguent l'œuvre du poëte de cette œuvre primitive à laquelle il n'a prêté que son coloris. Quant au plan et à la conduite, les pièces originales n'ont subi aucun changement, et, après les *Henri VI*, Shakspeare pouvait encore donner *Adonis* comme le premier-né de son invention.

Quand donc cette invention se déploiera-t-elle enfin dans sa liberté? Quand Shakspeare marchera-t-il seul sur ce théâtre où il doit faire de si grands pas? Avant les *Henri VI*, quelques-uns de ses biographes placent *les Méprises* et *Peines d'amour perdues*, les deux premiers ouvrages dont il n'ait à partager avec personne l'honneur ni les critiques. Dans cette discussion sans importance, un seul fait est certain et devient un nouvel objet de surprise. La première œuvre dramatique qu'ait vraiment enfantée l'imagination de Shakspeare a été une comédie; d'autres comédies suivront celle-ci : il a enfin pris son élan, et ce n'est pas encore la tragédie qui l'appelle. Corneille aussi a commencé par la comédie, mais Corneille s'ignorait lui-même, ignorait presque le théâtre. Les scènes familières de la vie s'étaient seules

offertes à sa pensée; sa ville natale, *la Galerie du palais, la Place royale*, voilà où il place la scène de ses comédies; les sujets en sont timidement empruntés à ce qui l'environne; il ne s'est pas encore détaché de lui-même ni de sa petite sphère; ses regards n'ont pas encore pénétré jusqu'aux régions idéales que parcourra un jour son imagination. Shakspeare est déjà poëte; l'imitation n'asservit plus sa marche; ce n'est plus dans le monde de ses habitudes que se forment exclusivement ses conceptions. Comment, dans ce monde poétique où il va les puiser, l'esprit léger de la comédie est-il son premier guide? comment les émotions de la tragédie n'ont-elles pas ébranlé d'abord le poëte éminemment tragique? Est-ce là ce qui aurait fait porter à Johnson ce singulier jugement : « Que la tragédie de Shakspeare paraît être « le fruit de l'art, et sa comédie celui de l'instinct? »

A coup sûr, rien n'est plus bizarre que de refuser à Shakspeare l'instinct de la tragédie; et si Johnson en eût eu lui-même le sentiment, jamais une telle idée ne fût tombée dans son esprit. Cependant le fait que je viens de remarquer n'est pas douteux; il mérite d'être expliqué : il a ses causes dans la nature même de la comédie, telle que l'a conçue et traitée Shakspeare.

Ce n'est point, en effet, la comédie de Molière; ce n'est pas non plus celle d'Aristophane ou des Latins. Chez les Grecs, et dans les temps modernes, en France, la comédie est née de l'observation libre, mais attentive, du

monde réel, et elle s'est proposé de le traduire sur la scène. La distinction du genre comique et du genre tragique se rencontre presque dans le berceau de l'art, et leur séparation s'est marquée toujours plus nettement dans le cours de leurs progrès. Elle a son principe dans les choses mêmes. La destinée comme la nature de l'homme, ses passions et ses affaires, les caractères et les événements, tout en nous et autour de nous a son côté sérieux et son côté plaisant, peut être considéré et représenté sous l'un ou l'autre de ces points de vue. Ce double aspect de l'homme et du monde a ouvert à la poésie dramatique deux carrières naturellement distinctes; mais en se divisant pour les parcourir, l'art ne s'est point séparé des réalités, n'a point cessé de les observer et de les reproduire. Qu'Aristophane attaque, avec la plus fantastique liberté d'imagination, les vices ou les folies des Athéniens; que Molière retrace les travers de la crédulité, de l'avarice, de la jalousie, de la pédanterie, de la frivolité des cours, de la vanité des bourgeois, et même ceux de la vertu; peu importe la diversité des sujets sur lesquels se sont exercés les deux poëtes; peu importe que l'un ait livré au théâtre la vie publique et le peuple entier, tandis que l'autre y a porté les incidents de la vie privée, l'intérieur des familles, et les ridicules des caractères individuels : cette différence de la matière comique provient de la différence des siècles, des lieux, des civilisations. Mais

pour Aristophane comme pour Molière, les réalités sont toujours le fond du tableau. Les mœurs et les idées de leur temps, les vices et les travers de leurs concitoyens, la nature et la vie de l'homme enfin, c'est toujours là ce qui provoque et alimente leur verve poétique. La comédie naît ainsi du monde qui entoure le poëte, et se lie, bien plus étroitement que la tragédie, aux faits extérieurs et réels.

Les Grecs, dont l'esprit et la civilisation ont suivi dans leur développement une marche si régulière, ne mêlèrent point les deux genres, et la distinction qui les sépare dans la nature se maintint sans effort dans l'art. Tout fut simple chez ce peuple; la société n'y fut point livrée à un état plein de lutte et d'incohérence; sa destinée ne s'écoula point dans de longues ténèbres, au milieu des contrastes, en proie à un malaise obscur et profond. Il grandit et brilla sur son sol comme le soleil se levait et suivait sa carrière dans le ciel qui le couvrait. Les périls nationaux, les discordes intestines, les guerres civiles y agitèrent la vie de l'homme sans porter le trouble dans son imagination, sans combattre ni déranger le cours naturel et facile de sa pensée. Le reflet de cette harmonie générale se répandit sur les lettres et les arts. Les genres se distinguèrent spontanément, selon les principes auxquels ils se rattachaient, selon les impressions qu'ils aspiraient à produire. Le sculpteur fit des statues isolées ou des

groupes peu nombreux, et ne prétendit point à composer avec des blocs de marbre des scènes violentes ou de vastes tableaux. Eschyle, Sophocle, Euripide, entreprirent d'émouvoir le peuple en lui retraçant les graves destinées des héros et des rois; Cratinus et Aristophane se chargèrent de le divertir par le spectacle des travers de leurs contemporains ou de ses propres folies. Ces classifications naturelles répondaient à l'ensemble de l'ordre social, à l'état des esprits, aux instincts du goût public qui se fût choqué de les voir violées, qui voulait se livrer sans incertitude ni partage à une seule impression, à un seul plaisir, qui eût repoussé ces mélanges et ces brusques rapprochements dont rien ne lui avait offert l'image ni fait contracter l'habitude. Ainsi chaque art, chaque genre se développa librement, isolément, dans les limites de sa mission. Ainsi la tragédie et la comédie se partagèrent l'homme et le monde, prenant chacune, dans les réalités, un domaine distinct, et venant tour à tour offrir, à la contemplation sérieuse ou gaie d'un peuple qui voulait partout la simplicité et l'harmonie, les poétiques effets qu'elles en savaient tirer.

Dans notre monde moderne, toutes choses ont porté un autre caractère. L'ordre, la régularité, le développement naturel et facile en ont paru bannis. D'immenses intérêts, d'admirables idées, des sentiments sublimes ont été comme jetés pêle-mêle avec des pas-

sions brutales, des besoins grossiers, des habitudes vulgaires. L'obscurité, l'agitation et le trouble ont régné dans les esprits comme dans les États. Les nations se sont formées, non plus d'hommes libres et d'esclaves, mais d'un mélange confus de classes diverses, compliquées, toujours en lutte et en travail ; chaos violent que la civilisation, après de si longs efforts, n'a pas encore réussi à débrouiller complétement. Des conditions séparées par le pouvoir, unies dans une commune barbarie de mœurs, le germe des plus hautes vérités morales fermentant au sein d'une absurde ignorance, de grandes vertus appliquées contre toute raison, des vices honteux soutenus avec hauteur, un honneur indocile, étranger aux plus simples délicatesses de la probité, une servilité sans bornes, compagne d'un orgueil sans mesure; enfin l'incohérent assemblage de tout ce que la nature et la destinée humaine peuvent offrir de grand et de petit, de noble et de trivial, de grave et de puéril, de fort et de misérable, voilà ce qu'ont été dans notre Europe l'homme et la société; voilà le spectacle qui a paru sur le théâtre du monde.

Comment seraient nées, dans un tel état des faits et des esprits, la distinction claire et la classification simple des genres et des arts? Comment la tragédie et la comédie se seraient-elles présentées et formées isolément dans la littérature, lorsque, dans la réalité, elles étaient sans cesse en contact, enlacées dans les mêmes faits, entremê-

lées dans les mêmes actions, si bien qu'à peine quelquefois apercevait-on, de l'une à l'autre, le moment du passage? Ni le principe rationnel ni le sentiment délicat qui les séparent ne pouvaient se développer dans des esprits que le désordre et la rapidité des impressions diverses ou contraires empêchaient de les saisir. S'agissait-il de transporter sur la scène ce qui remplissait le spectacle habituel de la vie? Le goût ne se montrait pas plus difficile que les mœurs. Les représentations religieuses, origine du théâtre européen, n'avaient pas échappé à ce mélange. Le christianisme est une religion populaire; c'est dans l'abîme des misères terrestres que son divin fondateur est venu chercher les hommes pour les attirer à lui; sa première histoire est celle des pauvres, des malades, des faibles; il a vécu d'abord longtemps dans l'obscurité, ensuite au milieu des persécutions, tour à tour méprisé et proscrit, en proie à toutes les vicissitudes, à tous les efforts d'une destinée humble et violente. Des imaginations grossières devinaient facilement les trivialités qui avaient pu se mêler aux incidents de cette histoire; l'Évangile, les actes des martyrs, les vies des saints les eussent beaucoup moins frappées si on ne leur en eût fait voir que le côté tragique ou les vérités rationnelles. Les premiers Mystères amenèrent en même temps sur la scène les émotions de la terreur et de la tendresse religieuses et les bouffonneries d'un comique vulgaire; et ainsi,

dans le berceau même de la poésie dramatique, la tragédie et la comédie contractèrent l'alliance que devait leur imposer l'état général des peuples et des esprits.

En France cependant cette alliance fut bientôt rompue. Par des causes qui se lient à toute l'histoire de notre civilisation, le peuple français a toujours pris à la moquerie un extrême plaisir. D'époque en époque notre littérature en fait foi. Ce besoin de gaieté, et de gaieté sans mélange, a donné de bonne heure chez nous, aux classes inférieures, leurs farces comiques où n'entrait rien qui ne tendît à provoquer le rire. La comédie en France put bien, dans l'enfance de l'art, envahir le domaine de la tragédie, mais la tragédie n'avait aucun droit sur celui que la comédie s'était réservé; et dans les *piteuses* Moralités, dans les *pompeuses* tragédies que faisaient représenter les princes dans leurs châteaux ou les régents dans leurs colléges, le comique trivial conserva longtemps une place impitoyablement refusée au tragique dans les bouffonneries dont s'amusait le peuple. On peut donc affirmer qu'en France la comédie, informe mais distincte, fut créée avant la tragédie : plus tard la séparation tranchée des classes, l'absence d'institutions populaires, la régularité du pouvoir, l'établissement de l'ordre public plus exact et plus uniforme que partout ailleurs, les habitudes de cour, bien d'autres causes encore disposèrent les esprits à la distinc-

tion rigoureuse des deux genres que commandaient les autorités classiques, souveraines de notre théâtre. Alors naquit chez nous la vraie, la grande comédie, telle que l'a conçue Molière : et comme il était dans nos mœurs, aussi-bien que dans les règles, d'en former un genre spécial, comme en s'adaptant aux préceptes de l'antiquité, elle ne cessa point de puiser, dans le monde et dans les faits qui l'entouraient, ses sujets et ses couleurs, elle s'éleva soudain à une hauteur, à une perfection que n'ont connue, selon moi, nul autre temps et nul autre pays. Se placer dans l'intérieur des familles et ressaisir par-là cet immense avantage de la variété des conditions et des idées qui élargit le domaine de l'art sans altérer la simplicité de ses effets; trouver dans l'homme des passions assez fortes, des travers assez puissants pour dominer toute sa destinée, et cependant en restreindre l'influence aux erreurs qui peuvent rendre l'homme ridicule sans aborder celles qui le rendraient misérable; pousser un caractère à cet excès de préoccupation qui, détournant de lui toute autre pensée, le livre pleinement au penchant qui le possède, et en même temps n'amener sur sa route que des intérêts assez frivoles pour qu'il les puisse compromettre sans effroi; peindre, dans le *Tartufe*, la fourberie menaçante de l'hypocrite et la dangereuse imbécillité de la dupe, pour en divertir seulement le spectateur et en échappant aux odieux résultats d'une telle situation; rendre comiques, dans le

Misanthrope, les sentiments qui honorent le plus l'espèce humaine en les contraignant de se resserrer dans les dimensions de l'existence d'un homme de cour; arriver ainsi au plaisant par le sérieux, faire jaillir le ridicule des profondeurs de la nature humaine, enfin soutenir incessamment la comédie en marchant sur le bord de la tragédie : voilà ce qu'a fait Molière, voilà le genre difficile et original qu'il a donné à la France, qui seule peut-être, je le pense, pouvait donner à l'art dramatique cette direction et Molière.

Rien de pareil ne s'est passé chez les Anglais. Asile des mœurs comme des libertés germaines, l'Angleterre suivit, sans obstacle, le cours irrégulier, mais naturel, de la civilisation qu'elles devaient enfanter. Elle en retint le désordre comme l'énergie, et jusqu'au milieu du dix-septième siècle, sa littérature, aussi bien que ses institutions, en fut l'expression sincère. Quand le théâtre anglais voulut reproduire l'image poétique du monde, la tragédie et la comédie ne s'y séparèrent point. La prédominance du goût populaire y poussa quelquefois la représentation tragique à un degré d'atrocité inconnu en France, dans les plus grossiers essais de l'art; et l'influence du clergé, en épurant la scène comique de l'excessive immoralité qu'elle étalait ailleurs, lui fit perdre aussi cette gaieté maligne et soutenue qui est l'essence de la vraie comédie. Les habitudes d'esprit qu'entretenaient dans le peuple les ballades et les mé-

nestrels permettaient d'introduire, même dans les productions les plus consacrées à la joie, quelques teintes de ces émotions que la comédie, en France, n'admet guère sans perdre son nom pour prendre celui de drame. Parmi les œuvres vraiment nationales, la seule pièce entièrement comique que présente le théâtre anglais avant Shakspeare, l'*Aiguille de ma commère Gurton,* fut composée pour un collége et modelée selon les règles classiques. Les titres vagues donnés aux ouvrages dramatiques, comme *play, interlude, history* ou même *ballad,* n'indiquent presque jamais aucune distinction de genre. Aussi, entre ce qu'on appelait *tragédie* et ce qu'on nommait quelquefois *comédie,* la seule différence essentielle consistait-elle dans le dénoûment, d'après le principe posé au quinzième siècle par le moine Lydgate qui veut que la comédie commence dans les plaintes et finisse par *le contentement,* tandis que la tragédie doit commencer par la prospérité et finir dans le malheur.

Ainsi, à l'arrivée de Shakspeare, la nature et la destinée de l'homme, matière de la poésie dramatique, ne s'étaient point divisées ni classées entre les mains de l'art. Quand l'art voulait les porter sur la scène, il les acceptait dans leur ensemble, avec les mélanges et les contrastes qui s'y rencontraient, et sans que le goût public fût tenté de s'en plaindre. Le comique, cette portion des réalités humaines, avait droit de prendre

sa place partout où la vérité demandait ou souffrait sa présence ; et tel était le caractère de la civilisation que la tragédie, en admettant le comique, ne dérogeait point à la vérité. En un tel état du théâtre et des esprits, que pouvait être la comédie proprement dite? comment lui était-il permis de prétendre à porter un nom particulier, à former un genre distinct? Elle y réussit en sortant hardiment de ces réalités où son domaine naturel n'était ni respecté ni même reconnu ; elle ne s'astreignit point à peindre des mœurs déterminées ni des caractères conséquents ; elle ne se proposa point de représenter les choses et les hommes sous un aspect ridicule, mais véritable : elle devint une œuvre fantastique et romanesque, le refuge de ces amusantes invraisemblances que, dans sa paresse ou sa folie, l'imagination se plaît à réunir par un fil léger, pour en former des combinaisons capables de divertir ou d'intéresser sans provoquer le jugement de la raison. Des tableaux gracieux, des surprises, la curiosité qui s'attache au mouvement d'une intrigue, les mécomptes, les quiproquo, les jeux d'esprit que peut amener un travestissement, tel était le fond de ce divertissement sans conséquence. La contexture des pièces espagnoles, dont le goût commençait à s'introduire en Angleterre, fournissait à ces jeux de l'imagination des cadres nombreux et de séduisants modèles ; après les chroniques et les ballades, les recueils de nouvelles fran-

çaises ou italiennes étaient, avec les romans de chevalerie, la lecture favorite du public. Est-il étrange que cette mine féconde et ce genre facile aient attiré d'abord les regards de Shakspeare ? Doit-on s'étonner que cette imagination jeune et brillante se soit empressée d'errer à son plaisir dans de tels sujets, libre du joug des vraisemblances, dispensée de chercher des combinaisons sérieuses et fortes? Ce poëte, dont l'esprit et la main marchaient, dit-on, avec une égale rapidité, dont les manuscrits offraient à peine une rature, se livrait sans doute avec délice à ces jeux vagabonds où se déployaient sans travail ses vives et riches facultés. Il pouvait tout mettre dans ses comédies, et il y a tout mis en effet, excepté ce que repoussait un pareil système, c'est-à-dire l'ensemble qui, faisant concourir chaque partie à un même but, révèle à chaque pas et la profondeur du dessein, et la grandeur de l'ouvrage. On trouverait difficilement, dans les tragédies de Shakspeare, une conception, une situation, un acte de passion, un degré de vice ou de vertu, qui ne se rencontrent également dans quelqu'une de ses comédies ; mais ce qui, dans ses tragédies, est approfondi, fertile en conséquences, fortement lié à la série des causes et des effets, n'est, dans ses comédies, qu'à peine indiqué, et offert un instant à la vue pour la frapper d'un effet passager, et disparaître bientôt dans une nouvelle combinaison. Dans *Mesure pour Mesure*, Angelo, cet indigne gouverneur de

Vienne, après avoir condamné à mort Claudio pour crime de séduction envers une jeune fille qu'il veut épouser, travaille lui-même à séduire Isabelle, sœur de Claudio, en lui promettant la grâce de son frère; et lorsque, par l'adresse d'Isabelle qui substitue à sa place une autre jeune fille, il croit avoir reçu le prix de son infâme marché, il donne ordre d'avancer l'exécution de Claudio. N'est-ce pas là de la tragédie? Un fait pareil se placerait bien dans la vie de Richard III; aucun crime de Macbeth ne présente cet excès de scélératesse; mais dans *Macbeth*, dans *Richard III*, le crime produit l'impression tragique qui lui appartient, parce qu'il est vraisemblable, parce que des formes et des couleurs réelles attestent sa présence; on démêle la place qu'il occupe dans le cœur dont il s'est saisi; on sait par où il est entré, ce qu'il a conquis, ce qui lui reste à subjuguer; on le voit s'incorporer par degrés dans l'être malheureux qu'il possède; on le voit vivre, marcher, respirer avec un homme qui vit, marche, respire, et lui communique ainsi son caractère, sa propre individualité. Chez Angelo, le crime n'est qu'une abstraction vague, attachée en passant à un nom propre, sans autre motif que la nécessité de faire commettre à ce personnage telle action qui produira telle situation dont le poëte veut tirer tels et tels effets. Angelo n'est présenté d'abord ni comme un scélérat, ni comme un hypocrite; c'est au contraire un homme d'une vertu exagé-

rée dans sa sévérité. Mais la marche du poëme veut qu'il devienne criminel, et il le devient; son crime accompli, il se repentira autant que le poëte en aura besoin, et se trouvera en état de reprendre sans effort le cours naturel de sa vie un moment interrompu.

Ainsi, dans la comédie de Shakspeare, toute la vie humaine passera devant les yeux du spectateur, réduite en une sorte de fantasmagorie, reflet brillant et incertain des réalités dont sa tragédie offre le tableau. Au moment où la vérité semble près de se laisser saisir, l'image pâlit, s'efface, son rôle est fini, elle disparaît. Dans le *Conte d'hiver*, Léontès est jaloux, sanguinaire, impitoyable comme Othello; mais sa jalousie, née tout à coup et d'un simple caprice à l'instant où il faut que la situation commence à se former, perdra soudain ses fureurs et ses soupçons dès que l'action aura atteint le point où doit naître une situation nouvelle. Dans *Cymbeline* que, malgré son titre, on doit ranger parmi les comédies puisque la pièce est entièrement conçue dans le même système, la conduite de Jachimo n'est ni moins fourbe, ni moins perverse que celle d'Iago dans *Othello;* mais son caractère n'a point expliqué sa conduite, ou plutôt il n'a point de caractère; et toujours prêt à dépouiller le manteau de scélérat dont l'a revêtu le poëte, dès que l'intrigue touchera à son terme, dès que l'aveu du secret que lui seul peut révéler sera nécessaire pour faire cesser, entre Posthumus et Imogène, la mésintelligence

que lui seul a causée, il n'attendra pas même qu'on le lui demande, et il méritera ainsi d'avoir part à cette amnistie générale qui doit être la fin de toute comédie.

Je pourrais multiplier à l'infini ces exemples; ils abondent non-seulement dans les premières comédies de Shakspeare, mais encore dans celles qui ont succédé à ses plus savantes tragédies. Partout on verrait les caractères aussi peu tenaces que les passions, les résolutions aussi mobiles que les caractères. Ne demandez ni vraisemblance, ni conséquence, ni étude profonde de l'homme et de la société; le poëte ne s'en inquiète guère et vous invite à vous en inquiéter aussi peu que lui. Intéresser par le développement des situations, divertir par la variété des tableaux, charmer par la richesse poétique des détails, voilà ce qu'il veut; voilà les plaisirs qu'il vous offre. Du reste rien ne tient, rien ne s'enchaîne; vices, vertus, penchants, desseins, tout change et se transforme à chaque pas. La bêtise même n'est pas toujours un mérite assuré au personnage qu'on en a d'abord affublé. Dans *Cymbeline*, l'imbécile Cloten devient presque fier et spirituel quand il s'agit d'opposer l'indépendance d'un prince anglais aux menaces d'un ambassadeur romain; et dans *Mesure pour mesure,* le constable *Le Coude,* dont les balourdises ont fait le divertissement d'une scène, parle presque en homme de sens lorsque, dans une scène postérieure, un autre que lui est chargé d'égayer le

dialogue. Tant est vagabond et négligent le vol du poëte à travers ces capricieuses compositions ! tant sont fugitives les créations légères qui viennent les animer !

Mais aussi quel mouvement gracieux et rapide ! quelle variété de formes et d'effets ! quel éclat d'esprit, d'imagination, de poésie, employé à faire oublier la monotonie de ces cadres romanesques ! Sans doute ce n'est point là la comédie telle que nous la concevons et que nous l'a faite Molière ; mais quel autre que Shakspeare eût répandu, sur cette comédie frivole et bizarre, de si riches trésors? Les nouvelles et les contes où il l'a puisée ont donné naissance, avant et après lui, à des milliers d'ouvrages dramatiques plongés maintenant dans un juste oubli. Qu'un roi de Sicile, jaloux, sans savoir pourquoi, d'un roi de Bohême, se décide à faire mourir sa femme et exposer sa fille; que cette enfant, abandonnée sur un *rivage* de la Bohême et recueillie par un berger, devienne, au bout de seize ans, une beauté merveilleuse et la bien-aimée de l'héritier du trône ; qu'après tous les obstacles naturellement opposés à leur union, arrive le dénoûment ordinaire des explications et des reconnaissances; voilà certes ce que peuvent réunir de plus commun et de plus invraisemblable les romans, nouvelles et pastorales du temps. Mais Shakspeare s'en saisit, et la fable absurde qui ouvre le *Conte d'hiver* devient intéressante par la vérité brutale des transports jaloux de Léontès, l'aimable

caractère du petit Mamilius, la patiente vertu d'Hermione, la généreuse inflexibilité de Pauline; et, dans la seconde partie, cette fête des champs, sa gaieté, ses joyeux incidents, et au milieu de cette scène rustique, la ravissante figure de Perdita, unissant à la modestie d'une humble bergère l'élégance morale des classes élevées, offrent, à coup sûr, le tableau le plus piquant et le plus gracieux que la vérité puisse fournir à la poésie. Que seraient les noces de Thésée et d'Hippolyte, et la situation rebattue de deux couples d'amants malheureux les uns par les autres? Il n'y a là qu'une combinaison décousue, sans intérêt comme sans vérité. Mais Shakspeare en a fait *le Songe d'une nuit d'été;* au milieu de cette fade intrigue interviendront Oberon et son peuple de fées et d'esprits qui vivent de fleurs, courent sur la pointe des herbes, dansent dans les rayons de la lune, se jouent avec la lumière du matin, et s'enfuient à la suite de la nuit, mêlés aux douteuses lueurs de l'aurore. Leurs emplois, leurs plaisirs, leurs malices occuperont la scène, participeront à tous les incidents, enlaceront dans une même action et les destinées plaintives des quatre amants, et les jeux grotesques d'une troupe d'artisans; et, après s'être envolés aux approches du soleil, quand la nuit enveloppera de nouveau la terre, ils reviendront reprendre possession du monde fantastique où nous a transportés cette amusante et brillante folie.

En vérité, il faudrait être bien rigoureux envers soi-même et bien ingrat envers le génie pour se refuser à le suivre un peu aveuglément quand il nous y invite avec tant d'attrait. L'originalité, la naïveté, la gaieté, la grâce sont-elles donc si communes que nous les traitions si sévèrement parce qu'elles se sont prodiguées sur un fond léger et de peu de valeur? N'est-ce donc rien que de goûter, au milieu des invraisemblances, ou, si l'on veut, des absurdités du roman, le charme divin de la poésie? Avons-nous donc perdu l'heureux pouvoir de nous prêter complaisamment à ses caprices, et n'aurions-nous plus dans l'imagination assez de vivacité, et dans les sentiments assez de jeunesse, pour nous livrer à un plaisir si doux, sous quelque forme qu'il nous soit offert?

Cinq seulement des comédies de Shakspeare, *la Tempête, les Joyeuses Bourgeoises de Windsor, Timon d'Athènes, Troïlus et Cressida, et le Marchand de Venise,* ont échappé, en partie du moins, à l'influence du goût romanesque. On s'étonnera peut-être de voir ce mérite attribué à *la Tempête.* Comme *le Songe d'une nuit d'été, la Tempête* est peuplée de sylphes, d'esprits, et tout s'y passe sous l'empire de la féerie. Mais après avoir établi l'action dans ce monde fictif, le poëte la conduit sans inconséquence, sans complication, sans langueur; point de sentiments forcés ou sans cesse interrompus; les caractères sont soutenus et simples; le pouvoir surna-

turel qui dispose les événements se charge de répondre à toutes les nécessités de l'intrigue, et laisse les personnages libres de se montrer tels qu'ils ont, de nager à l'aise dans cette atmosphère magique qui les environne sans altérer la vérité de leurs impressions ou de leurs idées. Le genre est bizarre et léger; mais, la supposition admise, rien dans l'ouvrage ne choque le jugement et ne trouble l'imagination par l'incohérence des effets.

Dans le système de la comédie d'intrigue, les *Joyeuses Bourgeoises de Windsor* offrent une composition presque sans reproches, des mœurs réelles, un dénoûment aussi piquant que bien amené, et, à coup sûr, un des ouvrages les plus gais de tout répertoire comique. Shakspeare a évidement aspiré plus haut dans *Timon d'Athènes*. C'est un essai dans ce genre savant où le ridicule naît du sérieux et qui constitue la grande comédie. Les scènes où les amis de Timon s'excusent, sous divers prétextes, de venir à son secours, ne manquent ni de vérité ni d'effet. Mais, d'ailleurs, la misanthropie de Timon aussi furieuse que sa confiance a été extravagante, le caractère équivoque d'Apémantus, la brusquerie des transitions, la violence des sentiments forment un spectacle plus triste que vrai, et trop peu adouci par la fidélité du vieil intendant. Bien inférieur à *Timon*, le drame de *Troïlus et Cressida* présente cependant une conception habile ; c'est la résolution que

prennent les chefs grecs de flatter l'orgueil stupide d'Ajax et d'en faire le héros de l'armée, pour humilier le superbe dédain d'Achille et obtenir de sa jalousie les secours qu'il a refusés à leurs prières. Mais l'idée en est plus comique que l'exécution ; et ni les bouffonneries de Thersite, ni la vérité du rôle de Pandarus ne suffisent pour donner à la pièce cette physionomie plaisante sans laquelle il n'y a point de comédie.

Ces quatre ouvrages, plus étrangers que les autres comédies au système romanesque, appartiennent aussi plus complétement à l'invention de Shakspeare. *Les Joyeuses Bourgeoises de Windsor* sont une création originale; on n'a découvert aucun récit où Shakspeare ait pris le sujet de la *Tempête ;* la composition de *Timon* ne doit rien au passage de Plutarque sur ce misanthrope; et à peine, dans *Troïlus et Cressida*, Shakspeare a-t-il emprunté quelques traits à Chaucer.

La fable du *Marchand de Venise* rentre tout-à-fait dans le roman, et Shakspeare l'en a tirée comme *le Conte d'hiver*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Mesure pour mesure*, et tant d'autres, pour l'orner seulement du gracieux éclat de sa poésie. Mais un incident du sujet a conduit Shakspeare sur les limites de la tragédie, et il a soudain reconnu son domaine ; il est rentré dans ce monde réel où le comique et le tragique se confondent, et, peints avec une égale vérité, concourent par leur rapprochement à la puissance de l'effet. Quoi de

plus frappant, en ce genre, que le rôle de Shylock? Cet enfant d'une race humiliée a les vices et les passions qui naissent d'une condition pareille; son origine l'a fait ce qu'il est, haineux et bas, craintif et impitoyable; il ne songe point à s'affranchir de la loi, mais il est ravi de pouvoir l'invoquer une fois, dans toute sa rigueur, pour assouvir cette soif de vengeance qui le dévore; et lorsque, dans la scène du jugement, après nous avoir fait trembler pour les jours du vertueux Antonio, Shylock voit inopinément se retourner contre lui l'exactitude de cette loi dont il triomphait avec tant de barbarie, lorsqu'il se sent accablé à la fois sous le péril et le ridicule de sa position, l'émotion et la moquerie s'élèvent presque en même temps dans l'âme du spectateur. Preuve singulière de la disposition générale de l'esprit de Shakspeare! Il a traité, sans mélange de comique ou même de gaieté, toute la partie romanesque du drame, et la vraie comédie ne se rencontre que là où est Shylock, c'est-à-dire la tragédie.

C'est qu'il est vain de prétendre fonder, sur la distinction du comique et du tragique, la classification des œuvres de Shakspeare; ce n'est point entre ces deux genres qu'elles se divisent, mais entre le fantastique et le réel, le roman et le monde. Dans la première classe se rangent la plupart de ses comédies; la seconde comprend toutes ses tragédies, scènes immenses et vivantes où toutes choses apparaissent sous leur forme solide,

pour ainsi dire, et à la place qu'elles occupent dans une civilisation orageuse et compliquée ; là, le comique intervient aussi souvent que son caractère de réalité lui donne le droit d'y entrer et l'avantage de s'y montrer à propos. Falstaff y marche à la suite de Henri V, Dorothée Tear-Sheet à la suite de Falstaff ; le peuple y entoure les rois, les soldats s'y pressent auprès des généraux ; toutes les conditions de la société, toutes les faces de la destinée humaine y paraissent pêle-mêle et tour à tour, avec la nature qui leur est propre et dans la situation qui leur appartient. Le tragique et le comique se réunissent quelquefois dans un seul individu, et éclatent dans le même caractère. L'impétueuse préoccupation de Hotspur est plaisante quand elle l'empêche d'écouter toute autre voix que la sienne, quand elle met ses sentiments et ses paroles à la place des choses qu'on veut lui dire, et qu'il a dessein d'apprendre ; elle devient sérieuse et fatale quand elle lui fait adopter, sans examen, un projet dangereux qui le saisit tout à coup de l'idée de la gloire. L'opiniâtreté contrariante qui le rend si comique dans ses relations avec le hableur et glorieux Glendower, sera la cause tragique de sa perte lorsque, en dépit de toute raison, de tout conseil, abandonné de tout secours, il s'élancera sur le champ de bataille, où bientôt, demeuré seul, il regardera de tous côtés et *ne verra que la mort*. Et ainsi c'est le monde entier, c'est l'ensemble des réalités humaines que

Shakspeare reproduit dans la tragédie, théâtre universel, à ses yeux, de la vie et de la vérité.

En 1595, au plus tard, avait paru *Roméo et Juliette* A cet ouvrage succédèrent, presque sans interruption, jusqu'en 1599, *Hamlet*, le *Roi Jean*, *Richard II*, *Richard III*, les deux *Henri IV* et *Henri V*. De 1599 à 1605 l'ordre chronologique des œuvres de Shakspeare ne nous offre que des comédies et *Henri VIII*, ouvrage de cour et de fête. A dater de 1605, la tragédie y reparaît avec le *Roi Lear*, *Macbeth*, *Jules-César*, *Antoine et Cléôpâtre*, *Coriolan*, *Othello*. La première période comme on voit, appartient plutôt aux pièces historiques, la seconde à la tragédie proprement dite, à celle dont les sujets, pris hors de l'histoire positive de l'Angleterre, ouvraient au poëte un champ plus libre et lui permettaient de se déployer dans toute l'originalité de sa nature. Les pièces historiques communément désignées sous le nom d'*Histoires*, étaient depuis vingt ans environ, en possession de la faveur populaire; Shakspeare ne se dégagea que lentement du goût de son siècle; toujours plus grand, toujours plus approuvé à mesure qu'il s'abandonnait plus librement à son propre instinct, et cependant toujours attentif à mesurer ses hardiesses sur les progrès de son auditoire dans le sentiment de l'art. Il paraît constant, par la date de ses pièces, qu'il n'a jamais composé une de ses tragédies sans que quelque autre poëte eût, pour ainsi dire,

tâté, sur le même sujet, les dispositions du public; comme s'il eût senti en lui-même une supériorité qui, pour se confier au goût de la multitude, avait besoin d'une caution vulgaire.

On ne saurait douter qu'entre les pièces historiques et la tragédie proprement dite, le génie de Shakspeare ne se portât de préférence vers le dernier genre. Le jugement général et constant qui a placé *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, le *Roi Lear*, *Macbeth* et *Othello* à la tête de ses ouvrages, suffirait pour le prouver. Parmi les drames nationaux, *Richard III* est le seul que l'opinion ait élevé au même rang; nouvelle preuve de mon assertion, car c'est aussi le seul ouvrage que Shakspeare ait pu conduire, à la manière de ses tragédies, par l'influence d'un caractère ou d'une idée unique. Là réside la différence fondamentale qui distingue les deux genres de pièces : dans les unes, les événements suivent leur cours et le poëte les accompagne; dans les autres les événements se groupent autour d'un homme et ne semblent servir qu'à le mettre en lumière. *Jules-César* est une vraie tragédie, et cependant la marche de la pièce est calquée sur le récit de Plutarque aussi bien que le *Roi Jean*, *Richard II* ou les *Henri* sur les chroniques de Hollinshed; mais Brutus est là qui imprime à l'ouvrage l'unité d'un grand caractère individuel. De même l'histoire de *Richard III* est en entier sa propre histoire, l'œuvre de son dessein et de sa volonté, tandis

que celle des autres rois dont Shakspeare a peuplé son théâtre n'est qu'une partie, et souvent la moindre partie du tableau des événements de leur temps.

C'est que les événements ne sont pas ce qui préoccupe Shakspeare; il ne s'inquiète que des hommes qui les font. C'est dans la vérité dramatique, non dans la vérité historique, qu'il établit son domaine. Donnez-lui un fait à exposer sur la scène; il n'ira pas s'informer minutieusement des circonstances qui l'ont accompagné, ni des causes diverses et multipliées qui ont pu y concourir; son imagination ne lui demandera pas un tableau exact des temps, des lieux, ni une connaissance bien complète des combinaisons infinies dont se forme le mystérieux tissu de la destinée. Ce n'est là que la matière du drame; ce n'est pas là que Shakspeare en cherchera la vie. Il prend le fait comme le lui livrent les récits; et, guidé par ce fil, il descend dans les profondeurs de l'âme humaine. C'est l'homme qu'il veut ressusciter; c'est l'homme qu'il interroge sur le secret de ses impressions, de ses penchants, de ses idées, de ses volontés. Il lui demande, non pas : — « Qu'as-tu fait? — Mais : — Comment es-tu fait? D'où est née la part que tu as prise dans les événements où je te rencontre? Que cherchais-tu? Que pouvais-tu? Qui es-tu? Que je te connaisse, je saurai tout ce qui m'importe dans ton histoire. »

Ainsi s'expliquent, dans les œuvres de Shakspeare,

et cette profondeur de vérité naturelle qui s'y révèle aux yeux les moins exercés, et cette absence assez fréquente de la vérité locale qu'il eût également su peindre s'il en eût fait l'objet d'une étude assidue. De là aussi la différence de conception qui se fait remarquer entre ses pièces historiques et ses tragédies. Composées sur un plan plus national que dramatique, écrites d'avance en quelque sorte par des événements connus dans leurs détails, et déjà même en possession du théâtre sous des formes déterminées, la plupart des pièces historiques ne pouvaient s'assujettir à cette unité individuelle que Shakspeare se plaisait à faire dominer dans ses compositions, mais qui domine si rarement dans les récits de l'histoire. Chaque homme est d'ordinaire pour bien peu de chose dans les événements où il a pris place; et la situation brillante qui sauve un nom de l'oubli n'a pas toujours préservé de la nullité celui qui le portait. Les rois surtout, forcés de paraître sur la scene du monde, indépendamment de leur aptitude à y jouer un rôle, apportent souvent, dans la conduite d'une action historique, moins de secours que d'embarras. La plupart des princes dont le règne a fourni à Shakspeare ses drames nationaux ont sans doute exercé quelque influence sur leur propre histoire; mais aucun, si ce n'est Richard III, ne l'a faite lui-même et tout entière. Shakspeare eût cherché vainement, dans leur conduite et leur nature personnelle, ce mobile unique

des faits, cette vérité simple et féconde qu'invoquait l'instinct de son génie. Aussi tandis que, dans ses tragédies, une situation morale, un caractère fortement conçu étreint et renferme l'action dans un nœud puissant, d'où s'échappent, pour y rentrer ensuite, les faits comme les sentiments, ses drames historiques offrent-ils une multitude d'incidents et de scènes destinées moins à faire marcher l'action qu'à la remplir. A mesure que les événemens passent devant lui, Shakspeare les arrête pour en saisir quelques détails qui déterminent leur physionomie ; et ces détails, ce n'est point dans les causes élevées ou générales des faits, c'est dans leurs résultats pratiques et familiers qu'il va les puiser. Un événement historique peut partir de très-haut, mais il atteint toujours très-bas; peu importe que ses sources se cachent dans les sommités de l'ordre social; il vient aboutir dans les masses populaires; il y produit un effet, un sentiment répandu et manifeste. C'est là que Shakspeare semble attendre l'événement; c'est là qu'il le prend pour le peindre. L'intervention du peuple, qui porte une si lourde part du poids de l'histoire, est assurément légitime, au moins dans les représentations historiques. Elle était nécessaire à Shakspeare. Ces tableaux partiels de l'histoire privée ou populaire, placés bien loin derrière les grands événements, Shakspeare les attire sur le devant de la scène, les met en saillie ; on sent qu'il y compte

pour donner à son œuvre les formes et les couleurs de la réalité. L'invasion de la France, la bataille d'Azincourt, le mariage d'une fille de France avec le roi d'Angleterre en faveur de qui le roi de France déshérite le dauphin, ne lui suffisent point pour remplir le drame historique de *Henri V;* il appelle à son aide la comique érudition du brave Gallois Fluellen, les conversations du roi avec les soldats, Pistol, Nym, Bardolph, tout ce mouvement subalterne d'une armée, et jusqu'aux joyeuses amours de Catherine avec Henri. Dans les *Henri IV*, le comique se lie de plus près aux événements; cependant ce n'est pas de là qu'il émane; Falstaff et son cortége tiendraient moins de place que les faits principaux n'en seraient pas moins préparés et ne suivraient pas un autre cours; mais ces faits n'ont donné à Shakspeare que les contours extérieurs de la pièce; ce sont les incidents de la vie privée, les détails comiques, Hostpur et sa femme, Falstaff et ses compagnons, qui viennent la remplir et l'animer.

Dans la vraie tragédie, tout prend une autre disposition, un autre aspect; aucun incident n'est isolé, ni étranger au fond même du drame; aucun lien n'est léger ou fortuit. Les événements groupés autour du personnage principal se présentent avec l'importance que leur donne l'impression qu'il en reçoit; c'est à lui qu'ils s'adressent comme c'est de lui qu'ils proviennent il est le commencement et la fin, l'instrument et l'objet

des décrets de Dieu qui, dans ce monde créé pour l'homme, a voulu que tout se fît par les mains de l'homme, et rien selon ses desseins. Dieu emploie la volonté humaine à accomplir des intentions que l'homme n'a point eues, et le laisse marcher librement vers un but qu'il n'a pas choisi. Mais l'homme en butte aux événements ne tombe point sous leur servitude ; si l'impuissance est sa condition, la liberté est sa nature ; les sentiments, les idées, les volontés que lui inspireront les choses extérieures, émaneront de lui seul ; en lui réside une force indépendante et spontanée qui repousse et brave l'empire que subira son son sort. Ainsi fut fait le monde ; ainsi Shakspeare a conçu la tragédie. Donnez-lui un événement obscur, éloigné ; qu'à travers une série d'incidents plus ou moins connus, il soit tenu de le conduire vers un résultat déterminé : au milieu de ces faits il place une passion, un caractère, et met dans la main de sa créature tous les fils de l'action. Les événements suivent leur route, l'homme entre dans la sienne ; il emploie sa force à les détourner de la direction dont il ne veut pas, à les vaincre quand ils le traversent, à les éluder quand ils l'embarrassent ; il les soumet un moment à son pouvoir pour les retrouver bientôt, plus ennemis, dans le cours nouveau qu'il leur a fait prendre, et il succombe enfin, mais tout entier, dans la lutte où se brisent sa destinée et sa vie.

La puissance de l'homme aux prises avec la puissance du sort, tel est le spectacle qui a saisi et inspiré le génie dramatique de Shakspeare. L'apercevant pour la première fois dans la catastrophe de *Roméo et Juliette,* il avait senti tout à coup la volonté glacée de terreur à l'aspect de cette vaste disproportion entre les efforts de l'homme et l'inflexibilité du destin, l'immensité de nos désirs et la nullité de nos moyens. Dans *Hamlet,* la seconde de ses tragédies, il en reproduit le tableau avec une sorte d'effroi. Un sentiment de devoir vient de prescrire à Hamlet un projet terrible; il ne croit pas que rien lui permette de s'y soustraire; et dès le premier instant, il lui sacrifie tout, son amour, son amour-propre, ses plaisirs, les études même de sa jeunesse. Il n'a plus qu'un but au monde, c'est de constater le crime qui a tué son père et de le punir. Que, pour accomplir ce dessein, il faille briser le cœur de celle qu'il aime; que, dans le cours des incidents qu'il fait naître pour y parvenir, une méprise le rende le meurtrier de l'inoffensif Polonius; qu'il devienne lui-même un objet de risée et de mépris; il n'y songe seulement pas; ce sont les résultats nécessaires de sa détermination, et dans cette détermination est concentrée toute son existence. Mais il veut l'accomplir avec certitude; il veut être assuré que le coup sera légitime et qu'il ne le manquera pas. Dès lors s'accumulent devant ses pas les doutes, les difficultés, les obstacles

qu'oppose toujours le cours des choses à l'homme qui prétend se l'assujettir. En observant moins philosophiquement ces entraves, Hamlet les surmonterait plus aisément; mais l'hésitation, la crainte qu'elles inspirent font partie de leur puissance, et Hamlet doit la subir tout entière. Cependant rien ne l'ébranle, rien ne le détourne; il avance, bien que lentement, les yeux constamment fixés sur son but; soit qu'il fasse naître une occasion, soit qu'il la saisisse, chaque pas est un progrès; il semble toucher au dernier période de son dessein. Mais le temps a fourni sa carrière; la Providence est à son terme; les événements que Hamlet a préparés se précipitent sans son concours; ils se consomment par lui et contre lui; et il tombe victime des décrets dont il a assuré l'accomplissement, destiné à montrer combien l'homme compte pour peu de chose, même dans ce qu'il a voulu.

Déjà plus aguerri au spectacle de la vie humaine, Richard III, au début de sa sanglante carrière, contemple, mais d'un œil ferme, cette immense disproportion sous laquelle succombait sans cesse la pensée du courageux mais novice Hamlet; Richard ne s'en promet que plus d'orgueil et de plaisir à dompter cette force ennemie; il veut donner un démenti au sort qui paraît l'avoir désigné pour l'abaissement et le mépris. En effet, on va le voir commander en vainqueur aux chances de sa vie; les événements naîtront de ses

mains, portant l'empreinte de ses volontés ; comme sa pensée les a conçus, sa puissance les accomplit ; il achève ce qu'il a projeté, élève son existence à la hauteur de son ambition.... et s'abîme au moment marqué par l'inflexible destin pour faire éclater, au milieu de ses succès, le châtiment de ses crimes. Macbeth, Othello, Coriolan, également actifs et aveugles dans la conduite de leur destinée, attirent de même sur eux, avec la force d'une volonté passionnée, l'événement qui doit les écraser. Brutus meurt de la mort de César ; nul plus que lui même n'a voulu le coup qui le tue ; nul ne s'y est déterminé par un choix plus libre de sa raison ; il n'a pas eu, comme Hamlet, une apparition qui lui vînt dicter son devoir ; en lui seul il a trouvé cette loi sévère à laquelle il a sacrifié son repos, ses affections, ses penchants ; nul homme n'est plus maître de lui même, et comme tous, impuissant contre le sort, il meurt ; avec lui périt la liberté qu'il a voulu sauver ; l'espoir même de rendre sa mort utile ne luit point à ses yeux ; et cependant Shakspeare ne lui fait pas dire en mourant : « O vertu, tu n'es qu'un vain nom ! »

C'est qu'au dessus de ce jeu terrible de l'homme contre la nécessité, plane son existence morale, indépendante, souveraine, exempte des hasards du combat. Le génie puissant dont le regard avait embrassé la destinée humaine n'en pouvait méconnaître le sublime secret ; un instinct sûr lui révélait cette explication

dernière sans laquelle il n'y a que ténèbres et incertitude. Aussi, muni du fil moral qui ne se rompt jamais dans ses mains, marche-t-il d'un pas ferme à travers les embarras des circonstances et les perplexités des sentiments divers; rien de plus simple, au fond, que l'action de Shakspeare; rien de moins compliqué que l'impression qu'on en reçoit. L'intérêt ne s'y partage point et s'y balance encore moins entre deux penchants opposés, deux affections puissantes. Dès que les personnages sont connus, dès que la situation est développée, on a fait son choix; on sait ce qu'on désire, ce qu'on craint, qui l'on hait et qui l'on aime. Les devoirs ne se combattent pas plus que les intérêts; la conscience ne flotte pas plus que les affections. Au milieu des révolutions politiques, dans ces temps où la société en guerre avec elle-même ne peut plus diriger les individus par ces lois qu'elle leur imposait pour le maintien de son unité, alors seulement le jugement de Shakspeare hésite et laisse hésiter le nôtre; lui-même ne démêle plus bien où est le droit, ce que veut le devoir, et ne sait plus nous le faire pressentir. Le *Roi Jean, Richard II,* les *Henri VI,* en offrent l'exemple. Partout ailleurs, la situation morale est claire, sans ambiguïté comme sans complaisance; les personnages n'y marchent point ou trompeurs ou trompés, entre le vice et la vertu, la faiblesse et le crime; ce qu'ils sont, ils le sont franchement, nette-

ment; leurs actions sont dessinées à grands traits; l'œil le plus débile ne saurait s'y méprendre. Et cependant, science admirable de la vérité! dans ces actions si positives, si complètes, si conséquentes, vivent et se déploient toutes les inconséquences, tous les bizarres mélanges de la nature humaine. Macbeth a bien pris son parti sur le crime; aucun fil ne retient plus ses actions à la vertu; et cependant qui peut douter que, dans le caractère de Macbeth, à côté des passions qui poussent au crime, n'existent encore les penchants qui font la vertu? La mère de Hamlet n'a gardé, dans son incestueux amour, aucune mesure; elle connaît son crime et le commet; sa situation est celle d'une effrontée coupable; son âme est celle d'une femme qui pourrait aimer la pudeur et se trouver heureuse dans les liens du devoir. Claudius même, le scélérat Claudius voudrait encore pouvoir prier; il ne le peut, mais il le voudrait. Ainsi le coup d'œil du philosophe éclaire et dirige l'imagination du poëte; ainsi l'homme n'apparaît à Shakspeare que muni de tout ce qui appartient à sa nature. La vérité est toujours là, devant les yeux du poëte; il les baisse et il écrit.

Mais il est une vérité que Shakspeare n'observe point de la sorte, qu'il tire de lui-même, et sans laquelle toutes celles qu'il contemple au dehors ne seraient que des images froides et stériles : c'est le sentiment qu'elles excitent en lui. Ce sentiment est le lien mystérieux qui

nous unit au monde extérieur et nous le fait vraiment connaître; quand notre pensée a considéré les réalités, notre âme s'émeut d'une impression analogue et spontanée; sans la colère qu'inspire la vue du crime, d'où nous viendrait la révélation de ce qui le rend odieux? Nul n'a réuni, au même degré que Shakspeare, ce double caractère de l'observateur impartial et de l'homme profondément sensible. Supérieur à tout par la raison, accessible à tout par la sympathie, il ne voit rien qu'il ne le juge, et il le juge parce qu'il le sent. Celui qui n'eût pas détesté Iago eût-il pénétré, comme Shakspeare, dans les replis de son exécrable caractère? A l'horreur qu'il ressent pour le criminel est due l'effrayante énergie du langage qu'il lui prête. Qui pourrait nous faire trembler, comme lady Macbeth elle même, de l'action qu'elle prépare avec si peu de crainte? Mais s'agit-il d'exprimer la pitié, la tendresse, l'abandon de l'amour, l'égarement des terreurs maternelles, les fermes et profondes douleurs d'une amitié virile? alors l'observateur peut quitter son poste, le juge son tribunal; c'est Shakspeare lui-même qui s'épanche avec l'abondance de sa nature; ce sont les sentiments familiers à son âme qui s'émeuvent au moindre contact de son imagination. Les femmes, les enfants, les vieillards, qui les a peints comme lui? où l'ingénuité d'un amour permis a-t-elle fait naître une fleur plus pure que Desdemona? La

vieillesse indignement abandonnée, livrée à la démence par la faiblesse de l'âge et la violence de la douleur, se répandit-elle jamais en lamentations plus pathétiques que dans le *Roi Lear?* Qui ne se sentira le cœur assailli de toutes les émotions pleines d'angoisse que peut inspirer l'enfance, en voyant la scène où Hubert, selon sa promesse au roi Jean, veut faire brûler les yeux du jeune Arthur? et si ce projet barbare recevait son exécution, qui pourrait la supporter? Mais Shakspeare alors ne l'eût pas retracée; il y a des douleurs devant lesquelles il s'arrête; il prend pitié de lui-même et repousse des impressions trop difficiles à soutenir. A peine permet-il quelques mots à Juliette entre la mort de Roméo et la sienne; Macduff se taira après le massacre de sa femme et de ses enfants; et Shakspeare a voulu que Constance fût morte avant de nous apprendre la mort d'Arthur. Othello seul aborde sans ménagement toute sa souffrance; mais son malheur était si horrible, quand il ne le connaissait pas, que l'impression qu'il en reçoit, après la découverte de son erreur, devient presque un soulagement.

Ainsi ému de ce qui nous émeut, Shakspeare obtient notre confiance; nous nous abandonnons avec sécurité à cette âme toujours ouverte où nos sentiments ont déjà retenti, à cette imagination toujours prête où s'empreint l'éclat du soleil d'Italie et qu'obscurciront les sombres brouillards du Danemark. Dramatique dans

la peinture des jeux d'une mère avec son enfant, simple dans la terrible apparition qui ouvre la scène de Hamlet, le poëte ne manquera jamais aux réalités qu'il doit nous peindre, ni l'homme aux émotions dont il veut nous pénétrer.

Pourquoi donc sommes-nous quelquefois péniblement contraints de nous arrêter en le suivant? Pourquoi une sorte d'impatience et de fatigue vient-elle assez souvent nous troubler dans l'admiration qu'il nous inspire? Un malheur est arrivé à Shakspeare; prodigue de ses richesses, il n'a pas toujours su les distribuer à propos ni avec art. Ce fut aussi quelquefois le malheur de Corneille. Les idées se pressaient autour de Corneille, confuses et tumultueuses, comme autour de Shakspeare, et ni l'un ni l'autre n'a eu le courage de traiter son propre esprit avec une prudente sévérité. Ils oublient la situation du personnage en faveur des pensées qu'elle suscite dans l'âme du poëte. Dans Shakspeare surtout, cette excessive complaisance pour lui-même arrête et interrompt quelquefois, d'une manière fatale à l'effet dramatique, l'ébranlement qu'a reçu le spectateur. Ce n'est pas seulement, comme dans Corneille, l'ingénieuse loquacité d'un esprit un peu bavard; c'est l'inquiète et bizarre rêverie d'un esprit étonné de ses propres découvertes, ne sachant comment reproduire toute l'impression qu'il en reçoit, et forçant, entassant les idées, les images, les expressions, pour réveiller en

nous des sentiments pareils à ceux qui l'oppressent. Ces sentiments longuement développés ne sont pas toujours ceux qui doivent occuper le personnage; et non-seulement l'harmonie de la situation en est altérée, mais nous nous voyons contraints à un certain travail qui achève de nous en distraire. Toujours simples dans leurs émotions, les héros de Shakspeare ne le sont pas également dans leurs discours; toujours vrais et naturels dans leurs idées, ils ne le sont pas aussi constamment dans les combinaisons qu'ils en forment. La vue du poëte embrassait un champ immense, et son imagination, le parcourant avec une rapidité merveilleuse, saisissait entre les objets mille rapports éloignés ou bizarres, et passait de l'un à l'autre par une multitude de transitions brusques et singulières qu'elle imposait ensuite aux personnages et aux spectateurs. De là est né le vrai, le grand défaut de Shakspeare, le seul qui vienne de lui-même, et qui se produise quelquefois dans ses plus belles compositions; c'est l'apparence trompeuse d'une recherche pleine d'effort qui n'est due au contraire qu'à l'absence du travail. Accoutumé par le goût de son siècle à réunir souvent les idées et les expressions par leurs relations les plus lointaines, il en contracta l'habitude de cette subtilité savante qui aperçoit tout, rapproche tout et ne fait grâce de rien ; elle a gâté plus d'une fois la gaieté de ses comédies comme le pathétique de ses tragédies. Si la méditation eût instruit

Shakspeare à se replier sur lui-même, à contempler sa propre force et à la concentrer en la ménageant, il eût bientôt rejeté l'abus qu'il en a fait, et il n'eût pas tardé à reconnaître que ni ses héros, ni ses spectateurs ne pouvaient le suivre dans ce prodigieux mouvement d'idées, de sentiments et d'intentions qui, à chaque occasion, au moindre prétexte, se soulevaient et s'obstruaient dans sa propre pensée.

Mais autant que, par les détails rares et incertains qui nous ont été transmis sur sa personne et sa vie, on peut concevoir aujourd'hui son caractère, tout porte à croire que Shakspeare ne prit jamais tant de soin de ses travaux ni de sa gloire. Plus disposé à jouir de lui-même qu'à s'en rendre compte, docile à l'inspiration plutôt que dirigé par la conscience de son génie, peu tourmenté du besoin des succès, plus enclin à en douter qu'attentif aux moyens de les préparer, le poëte avança sans mesurer sa route, se découvrant lui-même, pour ainsi dire, à chaque pas, et conservant peut-être encore, à la fin de sa carrière, quelque chose de cette naïve ignorance des merveilleuses richesses qu'il y répandait à pleines mains. Ses sonnets, seuls entre ses œuvres, contiennent quelques allusions à ses sentiments personnels, à la situation de son âme ou de sa vie; mais on n'y rencontre que bien rarement cette idée, si naturelle à un poëte, de l'immortalité promise à ses vers; et ce n'était pas un homme qui comptât beaucoup

sur la postérité, ou s'en souciât guère, que celui qui s'est montré si peu soigneux de jeter quelque jour sur les seuls monuments de son existence privée que la postérité tienne de lui.

Imprimés pour la première fois en 1609, ces sonnets le furent, sans doute, de l'aveu de Shakspeare; rien n'indique cependant qu'il ait pris la moindre part à leur publication. Ni lui ni son éditeur n'ont cherché à leur donner un intérêt historique par la désignation des personnes à qui ils furent adressés ou des occasions qui les inspirèrent. Aussi les clartés qu'on y peut entrevoir sur quelques circonstances de sa vie sont-elles si douteuses qu'elles servent plutôt à inquiéter son historien qu'à le conduire. Le style passionné qui y règne, même dans ceux qui évidemment ne s'adressent qu'à un ami, a jeté les commentateurs de Shakspeare dans un grand embarras. De toutes les suppositions hasardées pour l'expliquer, une seule, à mon avis, a quelque vraisemblance. Dans un temps où l'esprit, comme tourmenté de son inexpérience et de sa jeunesse, essayait de toutes les formes, excepté de la simplicité, près d'une cour où *l'euphuisme*, langage à la mode, avait porté jusque dans la conversation familière les plus bizarres travestissements de personnes et d'idées, il se peut que, pour exprimer des sentiments réels, le poëte ait pris quelquefois, dans ces compositions légères, un rôle et un langage de convention. On sait,

par un pamphlet publié en 1598, que les *doux* sonnets de Shakspeare, déjà célèbres bien qu'ils ne fussent pas encore imprimés, faisaient le charme de ses sociétés particulières ; et si l'on remarque que le trait qui les termine est presque toujours répété et retourné dans plusieurs sonnets de suite, on sera bien tenté de les considérer comme de simples amusements d'un esprit que séduisait toujours l'occasion d'exprimer une idée ingénieuse. Insuffisants donc à éclaircir les faits qu'ils indiquent, ce n'est que par des inductions plus ou moins rapprochées que les sonnets de Shakspeare peuvent offrir quelques renseignements sur ce qui remplit sa vie, pendant son séjour à Londres, et pendant ces trente années, maintenant si glorieuses, dont il a mis si peu d'intérêt à conserver les détails.

Peut-être sa situation a-t-elle, aussi bien que son caractère, contribué à ce silence. Un sentiment de fierté autant que de modestie a pu disposer Shakspeare à renfermer dans l'oubli une existence dont il était peu satisfait. L'état de comédien n'avait alors, en Angleterre, ni consistance ni éclat. Quelque différence que mette Hamlet entre les acteurs ambulants et ceux qui appartenaient à un théâtre établi, ces derniers devaient porter aussi le poids de la grossièreté du public dont ils dépendaient, et de celle des confrères avec qui ils partageaient la charge de divertir le public. La passion du spectacle fournissait de l'emploi à des gens de tout

étage, depuis ceux qu'on dressait aux combats de l'ours jusqu'aux enfants de Saint-Paul et aux sociétaires de Black-Friars. C'est probablement de quelque théâtre placé entre ces deux extrêmes que Shakspeare nous donne une si plaisante image dans *le Songe d'une nuit d'été*. Mais les moyens d'illusion auxquels ont recours les artisans comédiens de ce drame ne sont guère inférieurs à ceux dont se servaient les théâtres les plus relevés. L'acteur crépi de plâtre, chargé de figurer la muraille qui sépare Pyrame et Thisbé, et instruit à écarter les doigts en guise de crevasse, cet homme qui avec sa lanterne, son chien et son buisson, doit signifier le clair de la lune, ne demandaient pas à l'imagination des spectateurs beaucoup plus de complaisance qu'il n'en fallait ailleurs pour se représenter la même scène tantôt comme un jardin rempli de fleurs, puis aussitôt, sans aucun changement, comme un rocher contre lequel vient se briser un vaisseau, puis enfin comme un champ de bataille où quatre hommes, armés d'épées et de boucliers, viennent figurer deux armées en présence[1]. Il y a lieu de croire que tous ces spectacles rassemblaient à peu près le même public; du moins est-il certain que les pièces de Shakspeare ont été jouées à *Black-Friars* et au *Globe*, deux

[1] C'est la description ironique de l'état grossier du théâtre que donne sir Philippe Sidney dans sa *Defence of Poesie*, imprimée en 1595.

théâtres différents, bien qu'appartenant à la même troupe.

Les comédiens ambulants étaient en usage de donner leurs représentations dans les cours d'auberge; le théâtre en occupait une partie; les spectateurs remplissaient l'autre et demeuraient à découvert ainsi que les acteurs; les chambres basses qui formaient le circuit de la cour et les galeries au-dessus offraient des places sans doute plus chères. Les théâtres de Londres avaient été construits sur ce modèle; et ceux qu'on appelait *théâtres publics,* par opposition aux *salles particulières,* avaient gardé la coutume de représenter en plein jour et sans autre toit que le ciel. Le *Globe* était un théâtre public, et *Black-Friars* une salle particulière; nul doute que ces derniers établissements ne fussent d'un rang supérieur; on vit même plus tard la qualité de spectateur de *Black-Friars* regardée comme le signe d'un goût plus élégant et plus dédaigneux. Mais de telles distinctions ne se dessinent nettement qu'à la longue, et quand Shakspeare monta sur la scène, les nuances en étaient probablement très-confuses. En 1609, Decker, dans un pamphlet intitulé *Guls Hornbook,* écrit un chapitre sur « la manière dont un « homme du bel air doit se conduire au spectacle. » On y voit que, dans les salles *publiques ou particulières,* le gentilhomme doit d'abord aller prendre place sur le théâtre même : là il s'assiéra à terre ou sur un tabouret,

selon qu'il lui conviendra ou non de payer un siége. Il gardera courageusement son poste malgré les huées du parterre, dût même la populace qui le remplit « lui « cracher au nez et lui jeter de la boue au visage ; » ce qu'il convient au gentilhomme de supporter patiemment, en riant « de ces imbéciles animaux-là. » Cependant si la multitude se met à crier à pleine gorge : « Hors d'ici le sot! » le danger devient assez sérieux pour que le bon goût n'oblige pas le gentilhomme à s'y exposer. Les gens du peuple se faisaient apporter, pendant le spectacle, de la bière, des pommes, et les acteurs en avaient souvent leur part ; on fournissait d'un autre côté aux gentilshommes, pour leur argent, des pipes à fumer, des cartes à jouer ; et il était dans les règles de conduite des élégants habitués du théâtre d'y établir une partie de jeu avant le commencement de la pièce. *Guls Hornbook* leur recommande de témoigner une grande ardeur à leur jeu, dussent-ils ensuite se rendre l'argent à souper ; rien ne saurait, dit-il, donner plus de relief à un gentilhomme que de lancer ses cartes sur le théâtre après en avoir déchiré trois ou quatre avec les apparences de la fureur. Parler, rire, tourner le dos aux acteurs quand la pièce ou l'auteur déplaît, ce sont les devoirs du spectateur en possession des honneurs de la scène. Ces plaisirs des gentilhommes indiquent assez quels étaient ceux de la populace réunie au parterre, et que les écrits contemporains désignent ordi-

nairement sous le nom de *puants*[1]. Le sort des acteurs voués aux divertissements d'un tel public devait avoir plus d'un dégoût, et il est permis d'attribuer, à ce que Shakspeare en avait souffert, cette aversion pour les réunions populaires qui se manifeste souvent dans ses ouvrages avec tant d'énergie.

La condition et les mœurs des poëtes qui travaillaient pour le théâtre ne nous donnent pas, sous ces deux rapports, une idée plus honorable des acteurs qui les fréquentaient; et, pour supposer que Shakspeare, jeune, gai, facile, ait échappé à l'influence de ce double caractère de poëte et de comédien, il faut cette foi robuste que les commentateurs ont vouée à leur patron. Shakspeare lui-même nous laisse peu de doute sur des torts qu'il a du moins le mérite de regretter. Il demande, dans un sonnet, que sa fortune « coupable « déesse, dit-il de mes mauvaises actions, » porte seule le reproche des « moyens publics » auxquels l'a réduit la nécessité de subsister : « De là vient, ajoute-t-il, que « mon nom est diffamé et ma nature presque abaissée « jusqu'à l'élément dans lequel elle agit, ainsi qu'il ar- « rive à la main du teinturier. Ayez donc pitié de moi, « et souhaitez que je puisse être renouvelé, tandis que, « soumis et patient, je boirai des potions de vinaigre « contre la puissante contagion où je vis[2]. » Dans le

[1] *Stinkards.*

[2] Sonnet 111, édition de Steevens, 1780, t. XI, p. 670.

sonnet suivant, s'adressant à la même personne, toujours sur le ton d'une affection confiante à la fois et respectueuse : « Votre tendresse et votre pitié, dit-il, « effacent pour moi l'empreinte que grave sur mon « front le reproche vulgaire. Que m'importera qu'on « me qualifie mal ou bien si vous recouvrez de fraîches « couleurs ce que j'ai de mauvais, et reconnaissez ce « que j'ai de bon [1] ? » Ailleurs il s'afflige de cette tache qui sépare deux vies unies par l'affection : « Je ne « puis, dit-il, toujours t'avouer, de peur que la faute « que je pleure ne te fasse rougir ; et tu ne peux m'ho- « norer d'une faveur publique, dans la crainte de « déshonorer ton nom [2]. » Puis il se plaint d'être, sinon calomnié, du moins mal jugé, et de ce que les fragilités de sa « folâtre jeunesse » sont épiées par des censeurs encore plus fragiles que lui [3]. On devine aisément quelle devait être la nature des faiblesses de Shakspeare ; plusieurs sonnets sur les infidélités, et même sur les vices de la maîtresse qu'il célèbre, indiquent assez que ses écarts n'avaient pas toujours pour objet des personnes capables de les honorer. Cependant, comment supposer que, dans l'état des mœurs au seizième siècle, la sévérité publique déployât tant

[1] Sonnet 112, *ibid.*

[2] Sonnet 36 *Ibid*, p. 61.

[3] Sonnet 121, *ibid.*, p. 678.

de rigueur contre de pareils égarements? Pour expliquer l'humiliation du poëte, il faut supposer ou quelque scandale fort au delà de l'usage, ou simplement un déshonneur particulier attaché aux désordres et à l'état de comédien. Cette dernière hypothèse me paraît la plus probable. Aucun reproche grave ne peut, en aucun temps, avoir pesé sur un homme dont ses contemporains n'ont jamais parlé qu'avec une affection pleine d'estime, et que Ben-Johnson déclare « véritablement honnête », sans tirer de cette assertion l'occasion ni le droit de rapporter quelque trait honteux à sa mémoire, quelque tort connu que l'officieux rival n'eût pas manqué de constater en l'excusant.

Peut-être en se rapprochant des classes élevées, frappé du spectacle d'une élégance relative de sentiments et de mœurs qu'il ne soupçonnait pas encore, averti soudain que sa nature lui donnait droit de participer à ces délicatesses jusque-là étrangères à ses habitudes, Shakspeare se sentit-il chargé, par sa situation, de douloureuses entraves; peut-être s'exagéra-t-il son abaissement, par cette disposition d'une âme fière, d'autant plus accablée d'une condition inégale qu'elle se sent plus digne de l'égalité. Du moins n'est il pas douteux qu'avec cette circonspection mesurée qui accompagne la fierté aussi bien que la modestie, Shakspeare n'ait travaillé à franchir des distances humiliantes, et qu'il n'y soit parvenu. Sa première dédicace à lord South-

ampton, celle de *Vénus et Adonis*, est écrite avec une respectueuse timidité. Celle du poëme de *Lucrèce*, publié l'année suivante, exprime un attachement reconnaissant, mais sûr d'être accueilli, et il voue à son protecteur « un amour sans mesure. » Le ton de cette préface conforme à celui d'un grand nombre de sonnets, des bienfaits répétés auxquels l'amitié de lord Southampton donna ce mérite qui permet qu'on s'en honore, la vive tendresse que devait inspirer au sensible et confiant Shakspeare l'aimable et généreuse protection d'un jeune homme brillant et considéré, toutes ces circonstances ont fait supposer à quelques commentateurs que lord Southampton pouvait bien avoir été l'objet des inexplicables sonnets du poëte. Sans examiner à quel point l'*euphuisme*, l'exagération du langage poétique et le faux goût du temps ont pu donner à lord Southampton les traits d'une maîtresse adorée, on ne saurait méconnaître que la plupart de ces sonnets s'adressent à une personne d'un rang supérieur, pour qui le dévouement du poëte porte le caractère d'un respect soumis autant que passionné. Plusieurs indiquent des relations littéraires, habituelles et intimes. Tantôt Shakspeare se félicite d'être guidé et inspiré, tantôt il se plaint de n'être plus seul à recevoir ces inspirations : « J'avoue, dit-il, que tu n'étais pas marié à ma muse[1] ; »

[1] Sonnet 82, *ibid.*, p. 646.

et cependant la douleur d'un tel partage se reproduit sous toutes les formes de la jalousie, tantôt résignée, tantôt poussée, par des sentiments trop amers, à laisser échapper des reproches pressants, mais contenus dans les bornes du respect. Ailleurs il s'accuse, à ce qu'il semble, d'infidélité envers « un ancien ami; » il a trop « fréquenté des esprits inconnus, » trop livré au monde « les droits chèrement achetés » d'une affection qui l'enchaîne chaque jour par de nouvelles obligations; mais il revient, et réclame son pardon au nom de la confiance que lui inspire toujours cette affection qu'il a négligée[1]. Un autre sonnet parle de torts mutuels pardonnés, mais dont la douleur est encore présente[2]. Si ce ne sont pas là de pures formes de langage employées peut-être dans des occasions bien différentes de celles qu'elles paraissent indiquer, le sentiment qui occupait ainsi la vie intérieure du poëte était aussi orageux que passionné.

Au dehors, cependant, son existence paraît avoir suivi un cours tranquille. Son nom ne se trouve mêlé dans aucune querelle littéraire; et sans les malignes allusions de l'envieux Ben-Johnson, à peine une critique s'associerait-elle aux éloges qui consacrent sa supériorité. Tous les documents nous montrent enfin Shakspeare placé comme il avait droit de prétendre à l'être,

[1] Sonnet 117, *ibid.* p. 675.
[2] Sonnet 120, *ibid.* p. 677.

recherché pour le charme de son caractère autant que pour l'agrément de son esprit et l'admiration due à son génie. Un coup d'œil jeté sur les affaires du poëte prouve aussi qu'il commençait à porter, dans les détails de son existence, cette régularité, cet ordre nécessaires à la considération. On le voit achetant successivement dans son pays natal une maison et diverses portions de terre dont il forme bientôt une propriété suffisante pour assurer l'aisance de sa vie. Les profits qu'il retirait du théâtre, en qualité d'auteur et d'acteur, ont été évalués à deux cents livres sterling par an, somme considérable pour le temps; et si les bienfaits de lord Southampton sont venus au secours de l'économie du poëte, on peut juger que du moins ils n'ont pas été mal employés. Rowe, dans sa vie de Shakspeare, semble croire que les libéralités d'Élisabeth eurent part aussi à la fortune de son poëte favori. Le don d'un écusson accordé, ou plutôt confirmé à son père en 1599, prouve en effet l'intention d'honorer sa famille. Mais rien n'indique d'ailleurs que Shakspeare ait obtenu, d'Élisabeth et à sa cour, des marques de distinction supérieures ou même égales à l'accueil que recevait de Louis XIV Molière, comme lui comédien et poëte; ainsi que Molière, Shakspeare, si l'on en excepte son intimité avec lord Southampton, chercha surtout ses relations habituelles parmi les gens de lettres dont il avait probablement contribué à relever la condition

sociale. Le club de la *Sirène*, fondé par sir Walter Raleigh et où se réunissaient Shakspeare, Ben-Johnson, Beaumont, Fletcher, etc., a été longtemps célèbre par l'éclat des combats d'esprit que s'y livraient Ben-Johnson et Shakspeare, jeu frivole où la vivacité de celui-ci lui donnait un immense avantage sur la lenteur laborieuse de son rival. Les traits qu'on en cite ne valent plus aujourd'hui la peine d'être recueillis. Peu de bons mots sont en état de fournir une carrière de deux siècles.

Qui ne croirait qu'une vie ainsi devenue honorable et douce retiendra longtemps Shakspeare au milieu de sociétés conformes aux besoins de son esprit et sur le théâtre de sa gloire? Cependant, en 1613 ou 1614 au plus tard, trois ou quatre ans après avoir obtenu de Jacques Ier la direction du théâtre de Black-Friars, sans qu'on puisse entrevoir aucun dégoût de la part du roi à qui il devait cette nouvelle faveur, ni de la part du public auquel il venait de donner *Othello* et la *Tempête,* Shakspeare quitte Londres et le théâtre pour aller vivre à Stratford, dans sa maison de *Newplace* et au milieu de ses champs. Le besoin de la vie de famille s'est-il fait sentir à lui? mais il pouvait attirer à Londres sa femme et ses enfants. Rien n'indique qu'il eût été fort tourmenté de cette séparation. Pendant son séjour à Londres, il faisait, dit-on, de fréquents voyages à Stratford; mais on l'accusait de trouver, même sur

la route, des distractions du genre de celles qui avaient pu le consoler, au moins de l'absence de sa femme; et sir William Davenant s'est vanté hautement de l'intimité du poëte avec sa mère, la belle et spirituelle hôtesse de *la Couronne,* à Oxford, où Shakspeare s'arrêtait en allant à Stratford. Si les sonnets de Shakspeare devaient être regardés comme l'expression de ses sentiments les plus habituels et les plus chers, on s'étonnerait de n'y jamais rencontrer un seul mot relatif à son pays, à ses enfants, pas même au fils qu'il perdit à l'âge de douze ans. Cependant Shakspeare ne pouvait ignorer la tendresse paternelle : celui qui, dans *Macbeth,* a peint la pitié sous la forme d'un « pauvre petit « nouveau-né tout nu ; » celui qui a fait dire à Coriolan : « Pour ne pas devenir faible et sensible comme « une femme, il ne faut pas voir le visage d'une femme « ou d'un enfant; » celui qui a si bien rendu les tendres puérilités de l'amour maternel, celui-là ne pouvait avoir vu ses propres enfants sans ressentir les tendresses de cœur d'un père. Mais Shakspeare, tel que son caractère se présente à notre pensée, avait pu trouver longtemps, dans les distractions du monde, de quoi tenir, dans son âme et sa vie, la place qu'il était capable de donner aux affections. Quoi qu'il en soit, il est plus difficile de démêler les causes qui déterminèrent son départ de Londres, que d'entrevoir celles qui avaient pu y prolonger son séjour. Peut-être quelques infirmités vin-

rent-elles l'avertir de la nécessité du repos; peut-être aussi le désir bien naturel de montrer à son pays une existence si différente de celle qu'il en avait emportée, lui fit-il hâter le moment de renoncer à des travaux qui n'avaient plus pour dédommagement les plaisirs de la jeunesse.

De nouveaux plaisirs ne devaient pas manquer à Shakspeare dans sa retraite. Une disposition naturelle à jouir vivement de toutes choses rendait également propre au bonheur d'une vie paisible celui qu'elle avait distrait des vicissitudes d'une vie agitée. Le premier mûrier qui ait été introduit dans le canton de Stratford, planté des mains de Shakspeare en un coin de son jardin de Newplace, a durant plus d'un siècle attesté la douce simplicité des occupations qui remplissaient ses journées. Une aisance suffisante, l'estime et l'amitié de ses voisins, tout semblait lui promettre ce qui couronne si bien une vie brillante, une vieillesse tranquille et honorée, lorsque le 23 avril 1616, le jour même où il avait atteint sa cinquante-deuxième année, la mort vint l'enlever à cette situation commode et calme dont peut-être il n'eût pas toujours livré au repos seul les heureux loisirs.

Rien n'indique le genre de maladie auquel il succomba. Son testament est daté du 25 mars 1616; mais la date de février, effacée pour faire place à celle de mars, donne lieu de croire qu'il l'avait commencé un

mois auparavant. Il déclare l'avoir écrit en parfaite santé; mais cette précaution prise si fort à propos dans un âge encore si éloigné de la vieille ssefait présumer que quelque fâcheux symptôme avait éveillé en lui l'idée du danger. Rien n'écarte ou ne confirme cette supposition ; et les derniers jours de Shakspeare sont entourés d'une obscurité encore plus profonde, s'il se peut, que celle de sa vie.

Son testament n'offre rien de remarquable, si ce n'est une nouvelle preuve du peu de place qu'occupait dans sa pensée la femme à qui il s'était si précipitamment uni. Après avoir institué légataire universelle sa fille aînée Susanna, mariée à M. Hall, médecin de Stratford, il laisse des marques d'amitié à plusieurs personnes, parmi lesquelles il oublie sa femme, et ne s'en souvient ensuite que pour lui léguer dans un interligne, non pas le meilleur de ses lits, mais *le second après le meilleur* [1]. Une distraction semblable, réparée de la même manière, se fait remarquer à l'égard de Burbadge, Hemynge et Condell, les seuls de ses camarades de théâtre dont il fasse mention ; il lègue à chacun d'eux, aussi dans un interligne, trente-six schellings pour avoir une bague. Burbadge, le premier acteur de son temps, avait contribué au succès des pièces de Shakspeare ; Hemynge et Condell, ont

[1] *The second best.*

donné, sept ans après sa mort, la première édition complète de ses œuvres dramatiques.

Cette singulière omission du nom de la femme de Shakspeare, si légèrement réparée, indique peut-être plus que de l'oubli ; on est tenté de la regarder comme le signe d'un éloignement ou d'un ressentiment dont l'approche seule de la mort a pu engager le poëte à adoucir un peu la manifestation.

La seconde fille de Shakspeare, Judith, mariée à un marchand de vin, reçut une part beaucoup moins considérable que Mme Hall, sa sœur, de l'héritage de leur père. Fut-ce en qualité d'aînée, ou par une prédilection particulière que Shakspeare voulut ainsi avantager Susanna ? Une épitaphe gravée sur le tombeau de celle-ci, morte en 1649, la représente comme « spirituelle au delà de la portée de son sexe, » et ayant en cela « quelque chose de Shakspeare, » mais plus encore en ce qu'elle était « sage pour le salut et pleurait avec tous ceux qui pleuraient. » Rien ne nous est parvenu sur Judith, sinon qu'elle ne savait pas écrire ; fait constaté par un acte encore existant où elle a apposé une croix ou quelque autre signe analogue, indiqué par une note marginale comme « le signe de Judith Shakspeare. » Judith laissa trois fils qui moururent sans enfants. Susanna n'eut qu'une fille, mariée d'abord à Thomas Nash et ensuite à sir Bernard Abingdon. Aucun enfant ne naquit de

ces deux mariages, et ainsi s'éteignit à la seconde génération la postérité de Shakspeare.

Le jour de sa mort avait été, en Espagne, celui de la mort de Cervantes.

Shakespeare fut enterré dans l'église de Stratford, où subsiste encore son tombeau. Il est représenté de grandeur naturelle, assis dans une niche, un coussin devant lui et une plume à la main. Cette figure avait été dans l'origine, selon l'usage du temps, peinte des couleurs de la vie, les yeux d'un brun clair, la barbe et les cheveux plus foncés. Le pourpoint était écarlate et la robe noire. Les couleurs ternies par le temps en furent rafraîchies en 1748, par les soins de M. John Ward, grand-père de Mistriss Siddons et de M. Kemble, sur les profits d'une représentation d'*Othello*. Mais en 1793, M. Malone, l'un des principaux commentateurs de Shakspeare, fit enduire la statue d'une épaisse couche de blanc, conduit sans doute par cette prévention exclusive en faveur des coutumes modernes qui l'a souvent égaré dans ses commentaires. Un voyageur indigné a, par un quatrain inscrit dans l'*Album* de l'église de Stratford, appelé la malédiction du poëte sur le profanateur qui « badigeonne son tombeau comme il « gâta ses pièces. » Sans adhérer absolument aux dures expressions d'une légitime colère, on ne peut s'empêcher de sourire en retrouvant, dans la couche de blanc de M. Malone, un symbole de l'esprit qui a dicté ses

commentaires, et ce caractère général du dix-huitième siècle asservi à ses propres goûts, et inhabile à comprendre ce qui n'entrait pas dans la sphère de ses habitudes ou de ses idées.

Bien que cette malencontreuse réparation ait eu l'inconvénient d'altérer la physionomie du portrait de Shakspeare, elle n'a cependant pu tout-à-fait effacer, dit-on, cette expression de douce sérénité qui paraît avoir caractérisé la figure comme l'âme du poëte. Sur la pierre sépulcrale placée au-dessous de la niche, sont gravés quatre vers dont voici la traduction :

« Ami, pour l'amour de Jésus, abstiens-toi de fouiller la pous-
« sière ici enclose. Béni soit celui qui épargnera ces pierres, et
« maudit soit celui qui déplacera mes os ! »

Cette inscription, composée, à ce qu'on croit, par Shakspeare lui-même, fut, dit-on, la cause qui empêcha de transporter son tombeau à Westminster, comme on en avait eu le projet. Il y a peu d'années qu'il se forma, contre le mur de l'église de Stratford, une excavation qui mit à découvert la fosse même où avait été déposé le corps ; le sacristain qui, pour empêcher les déprédations sacriléges de la curiosité ou de l'admiration, fit la garde près de l'ouverture jusqu'à ce que la voûte fût réparée, ayant essayé de porter la vue au dedans de la tombe, n'y aperçut ni ossements ni cercueil, mais seulement de la poussière.

« Il me sembla, ajoute le voyageur qui raconte le fait, « que c'était quelque chose que d'avoir vu la poussière « de Shakspeare. »

Ce tombeau est aujourd'hui seul en possession des hommages qu'a longtemps partagés avec lui le mûrier de Shakspeare. Vers le milieu du dernier siècle, un M. Castrell, riche ecclésiastique, devint propriétaire de Newplace. Cette habitation, demeurée quelque temps dans la famille Nash, avait depuis passé dans plusieurs mains, et la maison avait été rebâtie; mais le mûrier restait sur pied, objet de la vénération des curieux. M. Castrell, ennuyé des visites qu'il lui attirait, le fit couper, dans l'accès d'une brutalité sauvage que ne se permettrait peut-être pas l'indifférence, mais dont se targue quelquefois cet orgueil furieux de liberté et de propriété qui se croirait compromis s'il s'asservissait à quelque respect pour un sentiment public. Peu d'années après, ce même M. Castrell, sur un démêlé qu'il eut avec la ville de Stratford, à l'occasion d'une légère taxe qu'on exigeait de lui pour sa maison, jura qu'elle ne serait point taxée; et en effet il la fit abattre et en vendit les matériaux. Quant au mûrier, il fut sauvé en partie du feu auquel l'avait dévoué M. Castrell, par un horloger de Stratford, homme de sens, qui gagna beaucoup d'argent à en faire des tabatières, des boîtes à cure-dents et autres petits meubles. La maison où naquit Shakspeare subsiste encore à Stratford, toujours

montrée aux voyageurs qui peuvent y voir toujours, et même, dit-on, y acheter constamment soit la chaise, soit l'épée du poëte, la lanterne qui lui servit à jouer, dans *Roméo et Juliette*, le rôle du frère Laurence, ou les morceaux de l'arquebuse qui tua le daim de sir Thomas Lucy.

Ce n'est point de la mort de Shakspeare que date, en Angleterre, ce culte dont la dévotion, depuis soixante ans si fervente, semble aujourd'hui répandre, dans quelques parties de l'Europe, un reflet de sa chaleur. Shakspeare mort, Ben-Johnson vivait; Beaumont avait perdu son ami Fletcher, mais il conservait son talent dont Fletcher avait plutôt affaibli que soutenu les effets. Les besoins de la curiosité l'emportent trop souvent sur ceux du goût, et le plaisir d'aller encore admirer Shakspeare devait céder à l'intérêt plus vif d'aller juger les nouvelles productions de ses émules. Ce ne fut point à sa pédanterie dramatique que Ben-Johnson dut alors l'empire que, du temps de Shakspeare, il n'osait prétendre à partager. Les triomphes du goût classique se bornèrent, pour lui, aux éloges unanimes des gens de lettres de son temps, peu difficiles en fait de régularité et toujours heureux d'avoir à venger la science des dédains du vulgaire; les tragédies et les comédies de Ben-Johnson n'en furent pas moins assez froidement accueillies du public, repoussées même quelquefois avec une irrévérence dont il se faisait ensuite justice

dans ses préfaces. Mais ses *Masques*, espèce d'opéras, obtinrent un succès général; et plus Ben-Johnson et les érudits s'efforçaient de rendre la comédie et la tragédie ennuyeuses, plus on devait se rejeter sur les Masques. Plusieurs poëtes de l'école de Shakspeare s'appliquaient aussi à satisfaire le goût du public pour le genre de plaisir auquel il l'avait accoutumé. Leurs efforts plus ou moins heureux, mais soutenus avec une grande activité, entretenaient ce goût pour le théâtre qui survit aux époques de ses chefs-d'œuvre. Cinq cent cinquante pièces de théâtre environ, sans compter celles de Shakspeare, Ben-Johnson, Beaumont et Fletcher, furent imprimées avant la Restauration de Charles II; dans ce nombre, trente-huit seulement peuvent dater des temps antérieurs à Shakspeare; on a vu que, durant sa vie, l'usage n'était pas de faire imprimer les pièces destinées à la représentation; de 1640 à 1660, les Puritains fermèrent, ou à peu près, tous les théâtres; la plupart de ces productions appartiennent donc aux vingt-cinq années qui s'écoulèrent entre la mort de Shakspeare et le commencement des guerres civiles. Voilà sous quel poids a succombé quelque temps la popularité du premier poëte dramatique de l'Angleterre.

Cependant sa mémoire ne périssait point. En 1623 Hemynge et Condell avaient publié la première édition complète de ses pièces, dont treize seulement avaient été imprimées de son vivant. Le respect subsistait tou-

jours; mais pour qu'une réputation consommée inspire un autre sentiment que le respect, il faut peut-être que le temps vienne à son aide, qu'il l'efface et l'assoupisse d'abord pour lui rendre un jour l'attrait d'une gloire méconnue, pour exciter un jour l'amour-propre et la curiosité des esprits à la rajeunir par un nouvel examen, et à y trouver le charme d'une découverte nouvelle. Un grand écrivain obtient rarement, de la génération qui le suit, les hommages que lui prodiguera la postérité. Quelquefois même de longs espaces de temps sont nécessaires pour que la révolution qu'a commencée un homme supérieur accomplisse son cours et ramène vers lui le monde. Plusieurs causes contribuèrent à prolonger pour Shakspeare cet intervalle de froideur et presque d'oubli.

Les guerres civiles et le triomphe du puritanisme vinrent d'abord, non-seulement interrompre toute représentation dramatique, mais détruire, autant qu'il se pouvait, la trace de tout amusement de ce genre. La Restauration amena ensuite en Angleterre un goût étranger, que ne partageait peut-être pas toute la nation, mais qui dominait avec la cour. La littérature anglaise prit alors un caractère que n'effaça point, en 1688, une révolution nouvelle; et les idées françaises, mises en honneur par la gloire littéraire du dix-septième siecle, soutenues par celle du dix-huitième, conservèrent en Angleterre une influence de jeunesse qu'avait perdue la

vieille gloire de Shakspeare. Cinquante ans après sa mort, Dryden avait déjà déclaré son idiome un peu « hors d'usage. » Au commencement du dix-huitième siècle, lord Shaftesbury se plaint de son style « grossier « et barbare, de ses tournures et de son esprit tout-à-« fait passé de mode; » et Shakspeare fut alors, par cette raison, rejeté de plusieurs collections de poëtes modernes. En effet Dryden ne comprenait déjà plus Shakspeare, grammaticalement parlant : on a plusieurs preuves de ce fait, et Dryden a prouvé lui-même, en refaisant ses pièces, que poétiquement il ne le comprenait pas davantage. Non-seulement Shakspeare n'était pas compris, bientôt même il ne fut plus connu. En 1707, un poëte nommé Tate, donna, comme son ouvrage, un *Roi Lear*, dont il a, dit-il, tiré le fond d'une pièce de même nom, qu'un de ses amis l'a engagé à lire comme intéressante. Cette pièce est le *Roi Lear* de Shakspeare.

Cependant les écrivains distingués n'avaient pas tout à fait cessé d'accorder à Shakspeare une part dans la gloire littéraire de leur pays ; mais c'était timidement et par degrés qu'ils soulevaient le joug des préventions de leur temps. Si, de concert avec Davenant, Dryden avait refait les ouvrages de Shakspeare, Pope, dans l'édition qu'il en donna en 1725, se contente d'en retrancher ce qu'il ne peut se résoudre à regarder comme l'œuvre du génie auquel il rend du moins cet hom-

mage. Quant à ce qu'il faut bien lui laisser, Shakspeare, dit Pope, forcé de pourvoir à sa subsistance, a écrit « pour le peuple, » et d'abord sans songer à plaire à des esprits « d'une meilleure sorte. » En 1765, Johnson déjà plus hardi, encouragé par l'aurore d'un retour au goût national, défend vigoureusement les libertés romantiques de Shakspeare contre les prétentions de l'autorité classique ; et s'il accorde quelque chose aux dédains d'un siècle plus poli pour la *vulgarité* et l'ignorance du vieux poëte, du moins fait-il remarquer qu'à certaines époques le vulgaire c'est toute la nation.

On réimprimait donc et on commentait Shakspeare ; mais les mutilations de ses œuvres obtenaient seules les honneurs de la scène; le Shakspeare amendé par Dryden, Davenant et tant d'autres, était le seul qu'on osât représenter; et le *Tatler* ayant à citer des vers de *Macbeth*, les prenait dans le *Macbeth* corrigé par Davenant. Ce fut Garrick qui, ne trouvant nulle part, aussi bien que dans Shakspeare, de quoi suffire aux besoins de son propre talent, l'arracha à ces honteuses protections, prêta à cette vieille gloire la fraîcheur de sa jeune renommée, et remit le poëte en possession du théâtre comme de la patriotique admiration des Anglais.

Depuis cette époque l'orgueil national a, chaque jour, répandu et redoublé cette admiration. Cependant elle demeurait stérile, et Shakspeare régnait, dit sir Walter Scott, « comme un prince grec sur des esclaves persans

« qui l'adorent, mais sans oser imiter son langage. » Un nouvel élan ne peut être uniquement dû à d'anciens souvenirs; une ancienne époque, pour porter de nouveaux fruits, a besoin d'être de nouveau fécondée par un mouvement analogue à celui qui lui valut jadis sa fécondité.

Ce mouvement s'est fait sentir en Europe, et l'Angleterre aussi commence à en éprouver l'impulsion; les romans de sir Walter Scott en sont la preuve. Mais ce qu'elle devra à Shakspeare dans la direction nouvelle qui se manifeste sur son théâtre, comme dans les autres genres de sa littérature, l'Angleterre ne sera pas seule à le recevoir de lui. Dans la secousse littéraire qui l'agite, l'Europe continentale tourne les yeux vers Shakspeare. L'Allemagne l'a depuis longtemps adopté pour modèle plutôt que pour guide; et par-là elle a peut-être suspendu, dans leur cours, les sucs vivifiants qui ne viennent colorer qu'un fruit né du sol. Cependant la voie où l'Allemagne est entrée mène à la découverte des vraies richesses; qu'elle exploite les siennes propres, la fécondité ne lui manquera point. La littérature de l'Espagne, fruit naturel de sa civilisation, possède déjà son caractère original et distinct. L'Italie seule et la France, patries du classique moderne, s'étonnent du premier ébranlement donné à ces opinions qu'elles ont établies avec la rigueur de la nécessité, et soutenues avec l'orgueil de la foi. Le doute ne se présente encore

à nous que comme un ennemi dont on commence à craindre les atteintes; il semble que la discussion porte un aspect menaçant, et que l'examen ne puisse sonder sans renverser. Dans cette situation, on hésite, comme au moment de détruire ce qu'on ne remplacera point; on a peur de se trouver sans loi, et de ne rien découvrir que l'insuffisance ou l'illégitimité des principes sur lesquels on se plaisait à s'appuyer sans inquiétude.

Ce trouble des esprits ne peut cesser tant que la question sera posée entre la science et la barbarie, les beautés de l'ordre et les effets du désordre; tant qu'on s'obstinera à ne voir, dans le système dont Shakspeare a tracé les premiers contours, qu'une liberté sans frein, une latitude indéfinie laissée aux écarts de l'imagination comme à la course du génie. Si le système romantique a des beautés, il a nécessairement son art et ses règles. Rien n'est beau pour l'homme qui ne doive ses effets à certaines combinaisons dont notre jugement peut toujours nous donner le secret quand nos émotions en ont attesté la puissance. La science ou l'emploi de ces combinaisons constitue l'art. Shakspeare a eu le sien. Il faut le découvrir dans ses ouvrages, examiner de quels moyens il se sert, à quels résultats il aspire. Alors seulement nous connaîtrons vraiment le système; nous saurons à quel point il peut encore se développer, selon la nature générale de l'art dramatique consi-

déré dans son application à nos sociétés modernes.

Ce n'est point ailleurs en effet, ce n'est point dans des temps passés ou chez des peuples étrangers à nos mœurs, c'est parmi nous et en nous-mêmes qu'il faut chercher les conditions et les nécessités de la poésie dramatique. Différent en ceci des autres arts, outre les règles absolues que lui impose, comme à tous, l'invariable nature de l'homme, l'art du théâtre a des règles relatives qui découlent de l'état mobile de la société. Dans l'imitation du style antique, les statuaires modernes n'éprouvent d'autre gêne que la difficulté d'atteindre à sa perfection : le plus fervent et le plus puissant adorateur de l'antiquité n'oserait, sur le théâtre le plus soumis, reproduire tout ce qu'il admire dans une tragédie de Sophocle. Il est aisé d'en démêler la cause. Devant une statue ou un tableau, le spectateur reçoit d'abord, du sculpteur ou du peintre, l'impression première qui le saisit; mais c'est à lui même à continuer ensuite l'ouvrage. Il s'arrête, il regarde; sa disposition naturelle, ses souvenirs, ses pensées viennent se grouper autour de l'idée principale qui s'offre à ses yeux, et développent en lui par degrés l'émotion toujours croissante qui va bientôt le dominer. L'artiste n'a fait qu'ébranler, dans le spectateur, la faculté de concevoir et de sentir ; elle s'empare du mouvement qu'elle a reçu, le suit dans sa propre direction, l'accélère par ses propres forces, et crée ainsi elle-même le plaisir dont elle jouit,

Que devant un tableau de martyre, l'un s'émeuve de l'expression d'une piété fervente, l'autre de l'aspect d'une douleur résignée ; que la cruauté des bourreaux pénètre celui-ci d'indignation ; qu'une teinte de satisfaction courageuse répandue dans les regards de la victime rappelle au patriote les joies du dévouement à une cause sacrée ; que l'âme du philosophe s'élève par la contemplation de l'homme se sacrifiant à la vérité : peu importe la diversité de ces impressions ; elles sont toutes également naturelles, également libres ; chaque spectateur choisit, pour ainsi dire, le sentiment qui lui convient, et quand il y est entré, aucun fait extérieur ne vient l'y troubler ; nul mouvement n'interrompt celui auquel chacun se livre selon son penchant.

Dans le cours prolongé de l'action dramatique, au contraire, tout change à chaque pas ; chaque moment produit une impression nouvelle. Il a suffi au peintre d'établir, entre le personnage et le spectateur, un premier rapport qui ne varie plus. Il faut que le poëte dramatique renoue sans cesse cette relation, qu'il la maintienne à travers les vicissitudes de situations diverses. Tous les actes où se déploie l'existence humaine, toutes les formes qu'elle revêt, tous les sentiments qui la peuvent modifier pendant la durée d'un événement toujours compliqué, voilà les nombreux et mobiles objets qu'il présente au public ; et il ne lui est pas permis de se séparer jamais de ses spectateurs, de

les laisser un instant seuls et libres; il faut qu'il agisse incessamment sur eux, qu'à chaque pas il excite dans leur âme des émotions analogues à la situation toujours changeante où il les a placés. Comment y parviendra-t-il s'il ne s'adapte avec soin à leurs dispositions, à leurs penchants, s'il ne répond aux besoins actuels de leur esprit, s'il ne s'adresse constamment à des idées qui leur soient familières, et ne leur parle le langage qu'ils ont coutume d'entendre? la passion ne nous paraîtra plus aussi touchante si elle se manifeste d'une façon contraire à nos habitudes; la sympathie ne s'éveillera point avec la même vivacité sur des intérêts auxquels nous avons cessé d'être personnellement sensibles. La nécessité d'apaiser les dieux par un sacrifice humain ne prête pas pour nous, aux discours de Ménélas, la force qu'elle pouvait leur donner chez les Grecs attachés à leur croyance; ce n'est pas la farouche chasteté d'Hippolyte qui nous intéresse à son sort; et la vertu même, pour obtenir de nous le culte affectueux qu'elle a droit d'en attendre, a besoin de s'attacher à des devoirs que nos mœurs nous aient appris à respecter et à chérir.

Soumis donc à la fois aux conditions des arts d'imitation et à celles des arts purement poétiques, tenu, comme l'épopée dans ses récits, de mettre la vie humaine en mouvement, appelé, comme la peinture et la sculpture, à la présenter en personne et sous des

traits individuels, le poëte dramatique est obligé de renfermer, dans les vraisemblances d'une action, tous les moyens dont il a besoin pour la faire comprendre. Ses personnages ne peuvent nous dire que ce qu'ils diraient s'ils étaient là, réellement occupés du fait qu'ils nous représentent. Le poëte épique fait, pour ainsi dire, à ses lecteurs, les honneurs de l'édifice où il les introduit; il les accompagne de ses propres discours, les aide de ses explications, et par la peinture des mœurs, des temps, des lieux, il les dispose à la scène dont il va les rendre témoins, et leur ouvre en tous sens le monde où il veut les transporter et se transporte avec eux. Le personnage dramatique arrive seul, occupé de lui-même; c'est sans tenir compte du spectateur qu'il va se mettre en communication avec lui; c'est sans l'appeler ni le guider qu'il doit s'en faire suivre. Ainsi séparés l'un de l'autre, comment parviendront-ils à se rapprocher, si une profonde et générale analogie n'existe déjà entre eux? Évidemment ces héros qui ne font rien pour le public que sentir et parler sous ses yeux, n'en seront compris et accueillis qu'autant qu'ils se rencontreront avec lui dans leur manière de concevoir, de sentir, de parler, et l'effet dramatique ne peut résulter que de leur aptitude à s'unir dans les mêmes impressions.

Les impressions de l'homme communiquées à l'homme, telle est en effet l'unique source des effets

dramatiques. L'homme seul est le sujet du drame; l'homme seul en est le théâtre. Son âme est la scène où viennent jouer leur rôle les événements de ce monde; ce n'est point par leur propre vertu, c'est uniquement par leurs rapports avec l'être moral dont la destinée nous occupe, que les événements prennent part à l'action; tout caractère dramatique les abandonne dès qu'ils prétendent à exercer sur nous une influence directe, au lieu d'agir par l'intermédiaire d'un personnage sensible, et par l'émotion que nous recevons, à notre tour, de l'émotion qu'ils ont excitée en lui. Pourquoi le récit de Théramène est-il épique et non dramatique? C'est qu'il s'adresse au spectateur et non à Thésée; Thésée, déjà instruit que son fils est mort, n'est plus capable de se prêter aux impressions du récit; si, encore incertain, il ne devait arriver à la connaissance de son malheur qu'à travers les angoisses d'une telle relation, les ornements poétiques dont elle est peut être surchargée n'empêcheraient pas qu'elle ne fût dramatique, car les impressions qu'elle produit seraient pour nous celles d'un personnage intéressé au résultat; nous les sentirions dans le cœur de Thésée.

Dans le cœur seul de l'homme peut se passer le fait dramatique; l'événement qui en est l'occasion ne le constitue point. La mort de l'amant est rendue dramatique par la douleur de l'amante, le danger du fils par

l'effroi de sa mère; quelque horrible que soit l'idée du meurtre d'un enfant, c'est d'Andromaque seule que nous occupe Astyanax. Un tremblement de terre et les bouleversements physiques qui l'accompagnent ne fourniront qu'un spectacle pour les yeux ou le sujet d'un récit épique; mais la pluie est dramatique sur la tête chauve du vieux Lear, et surtout dans le cœur de ses compagnons, déchiré de la pitié qu'il leur inspire. L'apparition d'un spectre ne ferait rien à personne dans la salle si quelqu'un ne s'en effrayait sur le théâtre; et pour l'effet dramatique du somnambulisme de lady Macbeth, Shakspeare a eu soin d'en rendre témoins un médecin et une femme-de-chambre, chargés de nous transmettre les terribles impressions qu'ils en reçoivent.

Ainsi l'homme seul occupe la scène; son existence s'y déploie animée, agrandie par les événements qui s'y rapportent, et qui doivent à ce rapport seul leur caractère théâtral. Dans la comédie, plus petits que la passion qu'ils excitent dans l'homme, les événements empruntent de cette passion une importance risible; dans la tragédie, plus puissants que les moyens dont l'homme dispose, ils nous émeuvent du spectacle de sa grandeur et de sa faiblesse. Le poëte comique les invente librement, car son art est de faire naître, de l'homme même et de ses travers, les événements dont l'homme s'agite. Cette invention est rarement un

mérite pour le poëte tragique, car son œuvre est de démêler et de faire éclater l'homme et son âme au milieu des événements qu'il subit. S'il faut en général que le fond de la tragédie soit pris dans l'histoire des grands et des puissants, c'est que les impressions fortes dont elle veut nous saisir ne peuvent guère nous être communiquées que par des caractères forts, incapables de succomber sous les coups d'une destinée ordinaire. C'est dans le développement de la haute fortune et de ses terribles vicissitudes que paraît l'homme tout entier, avec la richesse et dans l'énergie de sa nature. Ainsi, concentré dans l'individu, le spectacle du monde se révèle à nous sur la scène du théâtre; ainsi, à travers l'âme qui en reçoit l'impression, les événements nous atteignent par la sympathie, source de l'illusion dramatique.

Si l'illusion matérielle était le but des arts, les figures de cire de Curtius surpasseraient toutes les statues de l'antiquité, et un panorama serait le dernier effort de la peinture. S'il s'agissait d'en imposer à la raison et d'imprimer à l'imagination une secousse assez forte pour pervertir le jugement à tel point qu'une représentation théâtrale pût être prise pour l'accomplissement d'un fait réel et actuel, il suffirait de bien peu de scènes pour conduire les spectateurs à ce degré de folie dont l'effet serait de troubler bientôt le spectacle par la violence de leurs émotions. Si même on voulait

qu'en présence des objets imités par un art quelconque, l'âme, émue du moins de la réalité des impressions qu'elle en reçoit, éprouvât véritablement les sentiments dont une représentation fictive produit en elle l'image, les travaux du génie n'auraient réussi qu'à multiplier en ce monde les douleurs de la vie avec le spectacle des misères humaines. Cependant ces sentiments nous arrivent, nous pénètrent, et de leur existence dépend l'effet dont le poëte a voulu nous saisir. Nous avons besoin d'y croire pour nous y livrer, et nous n'y croirions pas sans leur attribuer une cause digne de les exciter. Quand nos larmes coulent devant *le Portement de croix* de Raphaël, il faut, pour que nous les laissions couler, que nous croyions les donner à cette compassion douloureuse qu'élèverait en nous le spectacle réel de ces déchirantes souffrances. Si, dans les émotions que nous inspire Tancrède mourant sur le théâtre, nous ne croyions pas reconnaître celles que nous éprouverions pour Tancrède mourant en réalité, nous nous saurions mauvais gré de cette pitié qui ne serait pas légitimée par son application à des douleurs au moins possibles. Et pourtant nous nous trompons; ce que nous reconnaissons alors en nous n'est pas cette puissance qui se réveille à la vue des souffrances de nos semblables, puissance pleine d'amertume si elle est réduite à l'inaction, pleine d'activité si elle conserve la liberté et l'espoir de les secourir. Ce n'est point cette puissance, c'est

son ombre, c'est l'image de nos traits répétés et frappants dans un miroir, quoique sans vie. Émus à l'aspect de ce que nous serions capables d'éprouver, nous y livrons notre imagination sans avoir rien à demander à notre volonté. Personne n'est tourmenté du besoin impérieux de crier à Tancrède, à Orosmane, à Othello qu'ils s'abusent; personne ne souffre de ne pouvoir se précipiter au secours de Glocester contre l'exécrable duc de Cornouailles. Ce qu'aurait d'insupportable la situation des spectateurs d'une pareille scène est écarté par l'idée qu'elle n'a rien de réel; idée qui nous est présente et que nous conservons sans nous apercevoir clairement de sa présence, parce que nous sommes absorbés dans la contemplation des impressions plus vives qui assiègent notre pensée. Si cette idée était claire dans notre esprit, elle ferait évanouir tout le cortége des illusions qui nous environnent, et nous l'appellerions à notre aide pour en amortir l'effet, s'il venait à se changer en une vraie douleur. Mais tant que le spectateur se plaît à l'oublier, l'art doit éviter avec soin ce qui pourrait lui rappeler que le spectacle qu'il contemple n'a rien de réel. De là vient la nécessité de mettre en accord toutes les parties de la représentation, de ne pas répandre inégalement la force de l'illusion, affaiblie dès qu'elle se laisse reconnaître. C'est ce qui arriverait si, au moment où il se livre à des sentiments qui lui sont familiers, le spectateur était dérangé, c'est-à-dire, averti par des

formes de mœurs qui lui fussent trop étrangères. De là aussi l'importance d'une certaine attention à l'égard des moyens accessoires, non pour augmenter l'illusion, mais pour ne pas la troubler. Cette illusion morale que veut le drame, l'acteur seul est chargé de la produire. Où trouverait-on des moyens égaux à ceux qu'il possède? Quelle imitation se soutiendrait à côté de la sienne? Quel objet de la nature pourrions-nous représenter aussi bien que l'homme, quand c'est l'homme lui-même qui le représente? Que l'art dramatique ne demande donc point de secours à d'autres imitations qui sont fort au-dessous de celle que l'homme lui peut offrir; tout ce que doivent à l'illusion morale le machiniste et le décorateur, c'est d'écarter ce qui pourrait lui nuire. Peut-être même l'art aurait-il à redouter de leur part trop d'efforts pour le servir; qui sait si une trop brillante magie de peinture, employée à rehausser l'effet des décorations, n'affaiblirait pas l'effet dramatique en détournant l'attention vers les prestiges d'un autre art?

Ces imitations accessoires sont des auxiliaires dangereux, soit que par leur perfection elles s'emparent de l'effet auquel elles devaient simplement contribuer, ou qu'elles le détruisent par leur insuffisance. En Angleterre, comme on l'a vu, le théâtre naissant fut absolument étranger à cet art des décorations, hommage récent rendu à la vraisemblance, et réellement utile à

l'illusion dramatique lorsque, sans prétendre à l'augmenter, il empêche seulement qu'elle n'ait à surmonter de trop grossiers obstacles, et prépare l'esprit des spectateurs à se figurer plus nettement la situation où on lui demande de se transporter. Des imaginations plus susceptibles que délicates, plus faciles à émouvoir qu'à détromper, n'avaient pas besoin de ces ménagements qu'exige aujourd'hui une raison inquiète, incessamment occupée à surveiller même nos plaisirs. Ces spectateurs si peu exigeants sur la décoration du théâtre, l'étaient beaucoup quant au mouvement matériel de la scène; indulgents pour l'insuffisance et la grossièreté des imitations théâtrales, ils en aimaient la variété, et à peine en apercevaient-ils les inconvenances. De même qu'un homme pouvait, sans nuire à leur émotion, leur représenter la sensible Ophélia, la délicate Desdémona, ils pouvaient voir pointer, à un coin du théâtre, le canon qui devait tuer au coin opposé le duc de Bedford, et ce grand événement ne les frappait pas avec moins de vivacité; et ils recevaient avec toute la force de l'illusion dramatique l'impression touchante de la mort des deux Talbot, sur un champ de bataille animé par les mouvements de quatre soldats.

Quand cette illusion devient à la fois plus difficile et plus nécessaire à des imaginations moins promptement séduites, à des esprits moins aisément amusés, l'art s'é-

tudie à écarter ce qui pourrait y nuire; et, en même temps que la représentation des objets matériels se perfectionne, elle intervient plus rarement dans le spectacle de l'action, presque exclusivement réservé à l'homme qui peut seul lui donner les apparences de la réalité. C'est à l'homme que, malgré les habitudes de son temps, Shakspeare sentit qu'il fallait demander ce grand effet. Le mouvement du théâtre, qui faisait avant lui le principal intérêt des ouvrages dramatiques, devint dans les siens un simple accessoire que le goût de son temps ne lui permettait pas de retrancher, dont peut-être même son propre goût ne lui demandait pas le sacrifice, mais qu'il réduisit à sa juste valeur. Peu importe donc que, dans ses pièces, l'illusion morale puisse encore être quelquefois troublée par l'imparfaite représentation d'objets que l'imitation théâtrale ne saurait atteindre; Shakspeare n'en démêla pas moins la véritable source de cette illusion, et n'en chercha pas ailleurs les moyens.

Il en connut également la nature; il sentit qu'une illusion de ce genre, étrangère à toute erreur des sens ou de la raison, simple résultat d'une disposition de l'âme qui oublie tout pour se contempler elle-même, ne peut se soutenir que par le consentement perpétuel du spectateur à la séduction que le poëte veut exercer sur lui, et qu'ainsi il faut le séduire sans relâche. Quelle que soit la puissance d'une représentation dra-

matique, elle ne saurait, dès les premiers pas, s'emparer de nous assez complétement pour nous livrer sans défense à tous les sentiments qui viendront nous saisir à mesure que nous avancerons dans la situation où elle nous a placés. Il faut que l'imagination se prête par degrés à cette situation étrangère, que l'âme s'y accoutume et accepte l'empire des impressions qui en doivent naître, comme, dans un malheur ou dans un bonheur inattendu, nous avons besoin de quelque temps pour mettre nos sentiments au niveau de notre sort. Que si, après avoir obtenu notre consentement à cette situation, après nous avoir émus des impressions qui l'accompagnent, le poëte veut imprudemment nous faire passer à une situation, à des impressions nouvelles, le travail est à recommencer, et avec d'autant plus d'effort qu'il faut effacer la trace d'un travail déjà accompli. Alors l'imagination est refroidie et troublée; le spectateur se refuse à un mouvement dont on le détourne après lui avoir demandé de s'y livrer. L'illusion s'enfuit, et avec elle l'intérêt; car, ainsi que l'illusion dramatique, l'intérêt ne peut s'attacher qu'à des impressions continuées et renouvelées dans une seule et même direction.

L'unité d'impression, ce premier secret de l'art dramatique, a été l'âme des grandes conceptions de Shakspeare et l'objet instinctif de son travail assidu, comme elle est le but de toutes les règles inventées par tous les systèmes. Les partisans exclusifs du système classique

ont cru qu'on ne pouvait arriver à l'unité d'impression qu'à la faveur de ce qu'on appelle les trois unités. Shakspeare y est parvenu par d'autres moyens. Si la légitimité de ces moyens était reconnue, elle diminuerait fort l'importance attribuée jusqu'ici à certaines formes, à certaines règles, évidemment revêtues d'une autorité abusive si l'art, pour accomplir son dessein, n'a pas besoin des restrictions qu'elles lui imposent et qui le privent souvent d'une partie de ses richesses.

La mobilité de notre imagination, la variété de nos intérêts, l'inconstance de nos penchants ont donné au temps, aux lieux mêmes, une puissance que ne saurait méconnaître le poëte qui veut se servir des affections de l'homme pour exciter la sympathie de ses semblables. S'il leur présente son personnage à des intervalles trop longuement séparés dans la durée de son existence, ils lui demanderont : « Qu'est devenu l'homme que nous « connaissions il y a six mois? » de même que, rencontrant un ami six mois après l'événement qui l'a plongé dans la douleur, nous commençons par nous enquérir discrètement de l'état de cette douleur que nous avons vue si vive, de peur d'entrer en communication avec son âme avant de savoir quel sentiment nous aurons à partager. Obligé de rendre compte des changements survenus, dans le cours de six mois ou d'un an, à des spectateurs qui, tout à l'heure, l'ont vu disparaître de la scène, le héros tragique ne formerait-il pas

avec lui-même, une étrange disparate? le fil de l'identité ne serait-il pas rompu? et, loin de lui conserver le même intérêt, n'aurait-on pas quelque peine à l'avouer pour la même personne?

Dans cette condition de la nature humaine a été puisé le véritable motif des unités de temps et de lieu si souvent et si mal à propos fondées sur une prétendue nécessité de satisfaire la raison en accommodant la durée de l'action réelle à celle de la représentation théâtrale; comme si la raison pouvait consentir à ce que, dans l'intervalle d'un entr'acte de quelques minutes, on crût passer du soir au matin sans avoir dormi, ou du matin au soir sans avoir mangé; comme s'il était plus aisé de prendre trois heures pour un jour que pour une semaine, ou même pour un mois!

Cependant, on ne saurait le nier : l'esprit éprouve une certaine répugnance à voir disparaître devant lui les intervalles de temps et de lieu sans qu'il puisse s'en rendre compte, sans qu'il en reçoive aucune modification. Plus ces intervalles sont considérables, plus son mécontentement s'accroît, car il sent qu'on dérobe ainsi à sa connaissance beaucoup de choses dont il lui appartient de disposer, et il n'aimerait pas qu'on lui répétât trop souvent, comme Crispin à Géronte : « c'est votre léthargie. » Mais ce ne sont point là des difficultés invincibles aux adresses de l'art; si l'esprit s'effarouche aisément de ce qui trouble, sans son aveu, les

habitudes de son allure, il est facile de les lui faire oublier. Mettez-le en vue du but vers lequel vous aurez su porter ses désirs, et dans son élan pour l'atteindre, il ne songera plus à mesurer l'espace que vous l'obligerez de franchir. Dans une lecture intéressante, l'attente fortement excitée nous transporte sans peine d'un temps à un autre; notre pensée se préoccupe de l'événement qu'on nous a promis, et ne voit rien dans l'intervalle qui nous en sépare; et comme elle nous y fait arriver sans avoir, pour ainsi dire, changé de place, à peine nous apercevons-nous que nous ayons dû changer de jour. Quand Claudius et Laërtes sont convenus ensemble de l'assaut d'armes où doit périr Hamlet, entre ce moment et celui de l'événement on ne s'inquiète guère de savoir si deux heures ou une semaine se sont écoulées.

C'est que la chaîne des impressions n'a point été rompue; c'est que la situation des personnages n'a point changé; leurs projets sont demeurés les mêmes; leur ardeur n'est pas moins énergique; le temps n'a point agi sur eux; il ne compte pour rien dans les sentiments qu'ils nous inspirent; il les retrouve, et nous avec eux, dans la même disposition d'âme; et ainsi les époques sont rapprochées par cette unité d'impression qui nous fait dire, à la pensée d'un événement consommé depuis longtemps, mais dont rien encore n'a effacé la trace : « Il me semble que c'était hier. »

Que nous importe en effet le temps qui s'écoule entre les actions dont Macbeth remplit sa carrière de crime? Quand il ordonne le meurtre de Banquo, celui de Duncan est encore présent à nos yeux; il semble que c'était hier; et quand Macbeth se détermine au massacre de la famille de Macduff, on croit le voir pâle encore de l'apparition de Banquo. Aucune de ses actions ne s'est terminée sans rendre nécessaire l'action qui la suit; elles s'annoncent et s'attirent l'une l'autre, forçant ainsi l'imagination de marcher en avant, pleine de trouble et d'attente. Macbeth, qui, après avoir tué Duncan, est poussé, par la terreur même de son forfait, à tuer les chambellans à qui il veut l'attribuer, ne nous permet pas de douter de la facilité avec laquelle il commettra les forfaits nouveaux dont il aura besoin. Les sorcières, qui dès l'entrée de la scène se sont emparées de sa destinée, ne nous laissent pas espérer qu'elles accorderont quelque relâche à l'ambition et aux nécessités du crime. Ainsi tous les fils de l'action sont d'abord exposés à nos yeux; nous suivons, nous prévenons le cours des événements; aucune hâte ne nous coûte pour arriver à ce que notre imagination dévore d'avance; les intervalles s'évanouissent avec la succession des idées qui les devaient remplir; une seule succession se marque dans notre esprit, celle des événements dont se compose le spectacle entraînant qui nous emporte dans sa rapidité; ils se touchent pour

nous dans le temps comme ils se tiennent dans la pensée; et, quelque durée qui les puisse séparer, c'est une durée vide et inaperçue comme celle du sommeil, comme toutes celles où l'âme ne se manifeste par aucun symptôme sensible de son existence. Qu'est-ce pour notre esprit que l'enchaînement des heures auprès de cet enchaînement des idées ? et quel poëte, soumis à l'unité de temps, la croirait suffisante pour établir, entre les différentes parties de son ouvrage, ce lien puissant qui ne peut résulter que de l'unité d'impression? tant-il est vrai que celle-là seule est le but, tandis que les autres ne sont que le moyen.

Sans doute ce moyen peut avoir quelquefois son efficacité; la rapidité d'une grande action exécutée, d'un grand événement accompli dans l'espace de quelques heures, saisit l'imagination et emporte l'âme d'un mouvement auquel elle se livre avec ardeur. Mais peu d'actions comportent en réalité une action si soudaine; peu d'événements se composent de parties si exactement rapprochées dans le temps et l'espace; et, sans parler des invraisemblances qu'amène leur cohésion forcée, les surprises qui en résultent troublent bien souvent l'unité d'impression, condition rigoureuse de l'illusion dramatique. Zaïre, passant tout à coup de son amour dévoué pour Orosmane à la plus entière soumission pour la foi et la volonté de Lusignan, a quelque peine à nous rendre, dans sa situation nouvelle, autant

d'illusion qu'elle nous en a fait perdre par un si brusque changement. Voltaire a cherché ses effets dans le contraste de l'amour parfaitement heureux avec l'amour au désespoir; moyen puissant, il est vrai, mais moins puissant peut-être que cette préoccupation d'une situation unique et constante qui ne se développe que pour redoubler le sentiment qu'elle a d'abord inspiré. Ce n'est pas lorsque nous nous sommes bien établis dans une affection qu'il est prudent de chercher à nous émouvoir en faveur d'une affection contraire. Corneille n'a point montré Rodrigue et Chimène ensemble avant la querelle de leurs pères; il a si peu voulu nous pénétrer de l'idée de leur bonheur que Chimène, à qui on l'annonce, n'y peut croire et trouble par ses pressentiments la situation trop douce dont le poëte s'est bien gardé de nous mettre en possession, de peur qu'ensuite nous n'eussions trop de peine à la sacrifier au devoir qui nous ordonnera d'en sortir. De même nous nous sommes associés aux sentiments de Polyeucte, nous avons tremblé pour lui avant de connaître l'amour de Pauline et de Sévère; si notre premier intérêt se fût attaché à cet amour, peut-être nous serait-il difficile d'en ressentir ensuite beaucoup pour Polyeucte, dont la présence lui serait importune. Ainsi quand Zaïre nous a émus comme amante, nous sommes enclins à trouver qu'elle abandonne bien aisément cette situation où elle nous a placés, pour entrer dans celle de fille et de chrétienne. L'indifférence phi-

losophique que lui a donnée Voltaire dans la première scène, pour faciliter plus tard sa conversion, rend plus invraisemblable encore le dévouement qu'elle porte si vite dans un devoir si récemment découvert. Si au contraire, dès le premier instant, Voltaire nous eût montre Zaïre troublée de scrupules et inquiète sur son bonheur, la crainte nous eût préparés d'avance à comprendre dans toute son étendue, à sa première apparition, le malheur qui la menace, et à la voir s'y livrer avec cet abandon, peu probable parce qu'il est trop soudain.

L'emploi des péripéties par lesquelles on cherche à déguiser, sous de grands ébranlements, les transitions trop subites que la règle de l'unité de temps peut imposer, rend donc souvent plus saillants les inconvénients de cette règle, en ôtant les moyens de préparer les impressions différentes qu'elle accumule dans un espace trop étroit. C'est au contraire par une impression unique que Shakspeare, du moins dans ses plus belles compositions, s'empare, dès le premier instant, de la pensée, et par la pensée, de l'espace. Hors du cercle magique qu'il a tracé, il ne laisse rien qui soit assez puissant pour venir altérer la seule unité dont il ait besoin. La péripétie peut exister pour les personnages, jamais pour le spectateur. Avant de connaître le bonheur d'Othello, nous savons qu'Iago s'apprête à le détruire; le spectre qui va dévouer la vie de Hamlet à la

punition du crime paraît avant lui sur la scène; et avant que nous ayons vu Macbeth vertueux, son nom prononcé par les sorcières nous apprend qu'il est destiné à devenir coupable. De même, dans *Athalie*, toute la pensée de la pièce se déploie, dès la première scène, dans le caractère et les promesses du grand-prêtre; l'impresion est commencée, elle va continuer et s'accroître toujours dans la même direction. Aussi qui pourrait dire qu'un intervalle de huit jours, placé, s'il eût été nécessaire, entre les promesses de Joad et leur accomplissement, eût rompu l'unité d'impression qui résulte de l'invariable constance de ses projets?

A la constance du caractère, des sentiments, des résolutions, appartient exclusivement cette unité morale qui, bravant les temps et les distances, renferme toutes les parties d'un événement dans une action compacte où ne se laissent plus apercevoir les lacunes de l'unité matérielle. Une passion violemment excitée ne saurait prétendre à un tel effet; elle a ses orages momentanés dont le cours, soumis à des causes extérieures et variables, doit trouver en peu de temps son terme. Dès que la jalousie s'est emparée du cœur d'Othello, si un intervalle quelconque séparait ce moment de celui qui amène la mort de Desdémona, l'unité serait rompue; rien ne nous attesterait le lien qui doit unir les premiers transports du More à sa dernière résolution; il faut donc que l'action marche, se précipite, le précipite

lui-même à sa perte qu'un jour donné à la réflexion l'empêcherait peut-être de consommer. De même le simple tableau des événements, si la présence d'un grand caractère individuel ne vient, en les dominant, leur imprimer sa propre unité, laissera sentir le besoin des unités matérielles ; et les efforts qu'a faits Shakspeare, dans ses pièces historiques, pour s'en rapprocher ou en déguiser l'absence, sont un nouvel hommage rendu à cette unité morale qui suffit à tout quand le poëte la possède, et que rien ne remplace quand elle lui manque. Dans *Hamlet*, dans *Macbeth*, Shakspeare, inattentif au cours du temps, le laisse passer sans y regarder. Dans les pièces historiques, au contraire, il le cache et le dissimule par tous les artifices qui peuvent nous abuser sur sa durée; les scènes se suivent et s'annoncent l'une l'autre de telle sorte qu'un intervalle de plusieurs années semble se renfermer en quelques semaines ou même en quelques jours. Toutes les vraisemblances sont sacrifiées à cette unité théâtrale, que le temps romprait trop facilement entre des événements que ne lie point un principe uniforme. La scène où Richard II apprend d'Aumerle le départ de Bolingbroke pour son exil est celle où il annonce qu'il va partir lui-même pour l'Irlande; et l'on ne sait pas encore bien à la cour si en effet il s'est embarqué pour ce voyage quand on y reçoit la nouvelle du débarquement de Bolingbroke revenant avec une armée, sous prétexte de

réclamer ses droits à la succession de son père mort dans l'intervalle, mais, au fait, pour s'emparer de la couronne dont on le voit presque en possession avant que Richard, rejeté par la tempête sur les côtes d'Angleterre, ait pu être instruit de son arrivée. Et l'on entend dire à la fin de la pièce qui, depuis l'exil de Bolingbroke, n'a pu durer plus de quinze jours, que Mowbray, exilé au même moment que lui, a fait pendant ce temps plusieurs voyages à la Terre-Sainte, et est venu mourir en Italie.

Ces monstrueuses bizarreries ne compteraient assurément pas parmi les preuves du génie de Shakspeare si elles n'attestaient l'empire qu'avait pris sur lui la grande pensée dramatique à laquelle il a tout sacrifié. Soit que, dans ses pièces historiques, il multiplie les invraisemblances et les impossibilités pour dissimuler le cours du temps, soit que, dans ses plus belles tragédies, il le laisse fuir sans s'en inquiéter, c'est toujours l'unité d'impression, source de l'effet théâtral, qu'il poursuit et veut maintenir. Il faut voir dans *Macbeth*, véritable type de son système, avec quel art il sait vaincre les difficultés qui en naissent, et renouer, dans l'âme du spectateur, la chaîne des lieux et des temps sans cesse brisée dans la réalité. Macbeth, déterminé à faire périr Macduff qu'il redoute, vient d'apprendre sa fuite en Angleterre; il quitte la scène, annonçant le projet d'attaquer immédiatement son château, d'égor-

ger sa femme, ses enfants, tout ce qui porte son nom. La scène se rouvre dans le château de Macduff, par une conversation entre lady Macduff et Ross son parent, qui vient lui apprendre le départ de son mari, et lui témoigner des craintes pour elle-même. Les deux scènes, liées ainsi étroitement par la pensée, semblent l'être par le temps; la distance a disparu : qui songerait à réclamer, comme un intervalle dont on doit lui rendre compte, les lieues qui séparent le château de Macduff du palais de Macbeth, et le temps qu'il a fallu pour les parcourir? On est entré sans effort dans cette nouvelle partie de la situation; elle suit son cours; les assassins se présentent; le massacre commence. On passe en Angleterre; on y voit arriver Macduff; les terribles événements qu'il ignore ont rempli, pour nous, l'intervalle qui doit séparer son départ de son arrivée : Ross survient quelque temps après lui, et l'instruit de son malheur. Tous deux peignent à Malcolm la désolation de l'Écosse, la haine générale qui s'est soulevée contre Macbeth. L'armée qui doit renverser le tyran est assemblée; on donne l'ordre du départ. Mais pendant que l'armée est en route, c'est vers Macbeth que le poëte rappelle notre imagination; c'est avec lui que nous nous préparons à l'approche des troupes dont la marche s'accomplit sans que rien nous apprenne à en mesurer la durée, ou nous porte à nous en informer. Presque jamais, dans Shakspeare, les personnages n'arrivent

immédiatement dans le lieu pour lequel ils viennent de partir : un si brusque rapprochement serait contraire à l'ordre naturel de la succession des idées. Nous avons vu Richard II partir pour le château de Jean de Gaunt; c'est chez Jean de Gaunt, et en nous occupant de lui, que nous attendons ensuite Richard, dont le voyage s'est fait sans que notre esprit se puisse plaindre de n'avoir pas été consulté sur le temps qu'il y a employé. De même, entre deux événements évidemment séparés par un intervalle assez long pour que nous n'aimions pas à le voir disparaître sans y prendre quelque part, Shakspeare place une scène qui peut appartenir également à la première ou à la seconde époque, et il nous fait passer de l'une à l'autre sans nous choquer par son intime connexion avec ce qui la précède ou ce qui la suit. Ainsi, dans le *Roi Lear*, entre le moment où Lear partage son royaume à ses filles, et celui où Gonerille, déjà lassée de la présence de son père, se détermine à s'en débarrasser, prennent place les scènes du château de Glocester, et le commencement de l'intrigue d'Edmond. Guidé par cet instinct qui est la science du génie, le poëte sait que notre imagination parcourra sans effort avec lui le temps et l'espace s'il lui épargne les invraisemblances morales qui pourraient seules l'arrêter ; c'est dans ce dessein que tantôt il accumule les invraisemblances matérielles, tantôt il épuise les habiletés de son art; et,

toujours attentif au but qu'il poursuit, il sait faire rentrer dans l'unité d'action ces artifices, ces moyens préparatoires qu'il emploie pour écarter ce qui troublerait l'illusion dramatique, et disposer librement de notre pensée.

L'unité d'action, indispensable à l'unité d'impression, ne pouvait échapper à la vue de Shakspeare. Comment la maintenir, se demande-t-on, au milieu de tant d'événements si mobiles et si compliqués, dans ce champ immense qui embrasse tant de lieux, tant d'années, toutes les conditions sociales et le développement de tant de situations? Shakspeare y a réussi cependant; dans *Macbeth, Hamlet, Richard III, Roméo et Juliette*, l'action, pour être vaste, ne cesse pas d'être une, rapide et complète. C'est que le poëte en a saisi la condition fondamentale qui consiste à placer le centre d'intérêt là où se trouve le centre d'action. Le personnage qui fait marcher le drame est aussi celui sur qui se porte l'agitation morale du spectateur. On a reproché à *Andromaque* la duplicité d'action ou du moins d'intérêt, et le reproche n'est pas sans fondement; ce n'est pas que toutes les parties de l'action ne concourent au même but, mais l'intérêt y est épars, le centre d'action incertain. Si Shakspeare eût eu à traiter un pareil sujet, d'ailleurs peu conforme à la nature de son génie, il eût fait d'Andromaque le centre de l'action aussi-bien que de l'intérêt. L'amour maternel eût plané sur toute la

pièce, déployant son courage avec ses craintes, ses forces avec ses douleurs; Shakspeare n'eût pas hésité à faire paraître l'enfant, comme Racine devenu plus hardi l'a fait ensuite dans *Athalie*. Toutes les émotions du spectateur auraient été attirées vers un seul point; on eût vu Andromaque, plus active, essayant, pour sauver Astyanax, d'autres moyens que « les pleurs de sa mère, » et ramenant toujours, sur son fils et sur elle, une attention que Racine a trop souvent détournée sur les moyens d'action qu'il était contraint de puiser dans les vicissitudes de la destinée d'Hermione. Selon le système imposé dans le dix-septième siècle à nos poëtes dramatiques, Hermione devait être le centre de l'action, et elle l'est en effet. Sur un théâtre de plus en plus soumis à l'autorité des femmes et de la cour, l'amour semblait destiné à remplacer la fatalité des anciens : puissance aveugle, inflexible comme la fatalité, conduisant de même ses victoires au but marqué dès les premiers pas, l'amour devenait le point fixe autour duquel devaient tourner toutes choses. Dans *Andromaque*, l'amour fait d'Hermione un personnage simple, dominé par sa passion, y rapportant tout ce qui se passe sous ses yeux, attentif à se soumettre les événements pour la servir et la satisfaire ; Hermione seule dirige et fait avancer le drame; Andromaque ne paraît que pour subir une situation aussi impuissante que douloureuse. Une conception pareille peut amener

d'admirables développements des affections passives du cœur, mais elle ne constitue pas une action tragique; et dans les développements qui ne conduisent pas immediatement à l'action, l'intérêt court risque de s'égarer et de rentrer ensuite avec peine dans la seule direction où il se puisse maintenir.

Quand au contraire le centre d'action et le centre d'intérêt sont confondus, quand l'attention du spectateur a été fixée sur le personnage, à la fois actif et immuable, dont le caractère, toujours le même, fera sa destinée toujours changeante, alors les événements qui s'agitent autour d'un tel homme ne nous frappent que par rapport à lui; l'impression que nous en recevons prend la couleur qu'il leur a lui-même imposée. Richard III marche de complot en complot; chaque nouveau succès redouble l'effroi que nous a causé d'abord son infernal génie; la pitié qu'éveille successivement chacune de ses victimes vient se perdre dans les sentiments de haine qui s'amassent sur le persécuteur; aucun de ces sentiments particuliers ne détourne à son profit nos impressions; elles se reportent sans cesse, et toujours plus vives, vers l'auteur de tant de crimes; et ainsi Richard, centre d'action, est en même temps centre d'intérêt; car l'intérêt dramatique n'est pas seulement l'inquiète pitié que nous ressentons pour le malheur, ou cette affection passionnée que nous inspire la vertu; c'est aussi la haine, le désir de la

vengeance, le besoin de la justice du ciel sur le coupable, comme celui du salut de l'innocent. Tous les sentiments forts, capables d'exalter l'âme humaine, peuvent nous entraîner à leur suite et nous saisir d'un intérêt passionné; ils n'ont pas besoin de nous promettre le bonheur, ou de nous attacher par la tendresse; nous pouvons aussi nous élever à ce sublime mépris de la vie qui fait les héros et les martyrs, et à cette noble indignation sous laquelle succombent les tyrans.

Tout peut rentrer dans une action ainsi ramenée à un centre unique d'où émanent et auquel se rapportent tous les événements du drame, toutes les impressions du spectateur. Tout ce qui émeut l'âme de l'homme, tout ce qui agite sa vie peut concourir à l'intérêt dramatique, pourvu que, dirigés vers un même point, marqués d'une même empreinte, les faits les plus divers ne se présentent que comme les satellites du fait principal dont ils augmentent l'éclat et le pouvoir. Rien ne paraîtra trivial, insignifiant ou puéril si la situation dominante en devient plus vive ou le sentiment général plus profond. La douleur redouble quelquefois par le spectacle de la gaieté; au milieu du danger une plaisanterie peut exalter le courage. Rien n'est étranger à l'impression que ce qui la détruit; elle s'alimente et s'accroît de tout ce qui peut s'y confondre. Le babil du jeune Arthur avec Hubert devient déchirant par l'idée de l'horrible barbarie qu'Hubert se prépare à exercer sur

lui. C'est un spectacle plein d'émotion que celui de lady Macduff tendrement amusée des saillies de l'esprit naissant de son fils, tandis qu'à sa porte arrivent les assassins qui vont massacrer et ce fils, et les autres, et ensuite elle-même. Qui pourrait, sans de telles circonstances, prendre intérêt à cette scène d'enfantillages maternels? Mais, sans la scène, haïrait-on Macbeth autant qu'on le doit pour ce nouveau crime? Dans *Hamlet*, non seulement la scène des fossoyeurs, par le genre des méditations qu'elle inspire, se lie à l'idée générale de la pièce; mais, et nous le savons, c'est la fosse d'Ophélia qu'ils creusent en présence d'Hamlet; c'est à Ophélia que se rapporteront, quand il en sera instruit, toutes les impressions qu'ont fait naître dans son âme la vue de ces ossements hideux et méprisés, et l'indifférence attachée aux restes matériels de ce qui fut beau et puissant, honoré ou chéri. Aucun détail de ces tristes préparatifs n'est perdu pour le sentiment qu'ils excitent; l'insensible grossièreté des hommes voués aux habitudes d'un pareil métier, leurs chansons, leurs quolibets, tout porte coup; et les formes, les moyens du comique rentrent ainsi sans effort dans la tragédie, dont les impressions ne sont jamais plus vives que lorsqu'on les voit près de tomber sur l'homme déjà frappé à son insu et se jouant en présence du malheur qu'il ignore.

Sans cet emploi du comique, sans cette intervention des classes inférieures, combien d'effets dramatiques,

qui contribuent puissamment à l'effet général, deviendraient impossibles! Accommodez au goût de plaisanterie de notre temps la scène du portier de Macbeth, et il n'est personne qui ne frémisse en songeant à la découverte qui va suivre ces accès d'une joie bouffonne, au spectacle de carnage encore caché sous ces restes de l'ivresse d'une fête. Que Hamlet soit le premier mis en relation avec l'ombre de son père; que de préparations, que d'explications seront indispensables pour nous placer dans l'état d'esprit où doit être un prince, un homme des classes élevées, pour croire à une apparition! Mais l'apparition a eu lieu d'abord devant des soldats, des hommes simples, plus prêts à s'en effrayer qu'à s'en étonner; ils se la racontent pendant la veille de la nuit : « C'était ici, au moment où cette étoile qui « brille là-bas éclairait ce même point du ciel; la cloche « sonnait aussi une heure... Paix, le voilà qui revient! » L'effet de terreur est produit, et nous croyons au spectre avant que Hamlet en ait même entendu parler.

Ce n'est pas tout : l'intervention des classes inférieures fournit à Shakspeare un autre moyen d'effet, impraticable dans tout autre système. Le poëte qui peut prendre ses acteurs dans tous les rangs de la société et les présenter dans toutes les situations, peut aussi tout mettre en action, c'est-à-dire, demeurer constamment dramatique. Dans *Jules-César*, la scène s'ouvre par le tableau vivant des mouvements et des sentiments popu-

laires ; quelle exposition, quel entretien feraient aussi bien connaître le genre de séduction qu'exerce sur les Romains le dictateur, le genre de danger que court la liberté, et l'erreur ainsi que le péril des républicains qui se flattent de la rétablir par la mort de César? Lorsque Macbeth veut se défaire de Banquo, il n'a point à nous informer de son projet dans la personne d'un confident ni à se faire rendre compte de l'exécution du fait pour nous en instruire; il fait venir les assassins et cause avec eux; nous assistons aux artifices par lesquels un tyran fait servir à ses desseins les passions et les malheurs de l'homme; nous voyons ensuite les meurtriers attendre leur victime, porter le coup, revenir tout sanglants demander leur récompense. Banquo peut alors nous apparaître; la présence réelle du crime a produit tout son effet; nous ne refusons aucune des terreurs qui l'accompagnent.

Quand on veut produire l'homme sur la scène dans toute l'énergie de sa nature, ce n'est pas trop d'appeler à son aide l'homme tout entier, de le montrer sous toutes les formes, dans toutes les situations que comporte son existence. La représentation en est non-seulement plus complète et plus vive, mais aussi plus véridique. C'est tromper l'esprit sur un événement que de lui en présenter une partie saillante et revêtue des couleurs de la réalité, tandis que l'autre partie est repoussée, effacée dans une conversation ou un récit. De là résulte une

impression fausse qui, plus d'une fois, a nui à l'effet des plus beaux ouvrages. *Athalie*, ce chef-d'œuvre de notre théâtre, nous trouve encore saisis d'une certaine prévention contre Joad et en faveur d'Athalie qu'on ne hait pas assez pour se réjouir de sa perte, qu'on ne craint pas assez pour approuver l'artifice qui l'attire dans le piége. Cependant Athalie n'a pas seulement massacré, pour régner à leur place, les enfants de son fils; Athalie est une étrangère, soutenue sur le trône par des soldats étrangers; ennemie du Dieu qu'adore son peuple, elle l'insulte et le brave par la présence et la pompe d'un culte étranger, tandis que le culte national, sans honneurs, sans pouvoir, pratiqué en tremblant par « un petit nombre d'adorateurs zélés, » s'attend chaque jour à succomber sous la haine de Mathan, l'insolent despotisme de la reine et l'avidité de ses lâches courtisans. C'est bien là la tyrannie et le malheur; c'est bien là ce qui appelle les révoltes des peuples et pousse aux complots les derniers défenseurs de leurs libertés. Et tous ces faits sont consignés dans les discours de Joad, d'Abner, de Mathan, d'Athalie même. Mais ils ne sont que dans les discours; ce que nous voyons en action, c'est Joad qui conspire avec les moyens que lui laisse encore son ennemie; c'est la grandeur imposante du caractère d'Athalie, et la ruse devant son triomphe sur la force à la pitié méprisante qu'elle a su inspirer par une apparence de faiblesse. La conspiration est

sous nos yeux; nous n'avons fait qu'entendre parler de la tyrannie. Que l'action nous eût révélé les maux que traîne avec soi l'oppression; que nous eussions vu Joad excité, poussé par les cris des malheureux en proie aux vexations de l'étranger; que l'indignation patriotique et religieuse du peuple contre un pouvoir « prodigue du « sang des misérables » fût venue légitimer à nos propres yeux la conduite de Joad; l'action ainsi complétée ne laisserait dans notre âme aucune incertitude; et *Athalie* nous offrirait peut-être l'idéal de la poésie dramatique, tel du moins que nous avons pu le concevoir jusqu'à ce jour.

Facilement atteint chez les Grecs, dont la vie et les sentiments peu compliqués se pouvaient résumer en quelques traits larges et simples, cet idéal ne se présentait point aux peuples modernes sous des formes assez générales et assez pures pour recevoir l'application des règles tracées d'après les modèles antiques. La France, pour les adopter, fut contrainte de se resserrer, en quelque sorte, dans un coin de l'existence humaine. Nos poëtes ont employé toutes les forces du génie à mettre en valeur cet étroit espace; les abîmes du cœur ont été sondés dans toute leur profondeur, mais non dans toutes leurs dimensions. L'illusion dramatique a été cherchée à sa véritable source, mais on ne lui a pas demandé tous les effets qu'on en pouvait obtenir. Shakspeare nous offre un système plus fécond et plus

vaste. Ce serait s'abuser étrangement que de supposer qu'il en a découvert et mis au jour toutes les richesses. Quand on embrasse la destinée humaine sous tous ses aspects, et la nature humaine dans toutes les conditions de l'homme sur la terre, on entre en possession d'un trésor inépuisable. C'est le propre d'un tel système d'échapper, par son étendue, à la domination d'un génie spécial. On en peut retrouver les principes dans les ouvrages de Shakspeare; mais il ne les a ni pleinement connus, ni toujours respectés. Il doit servir d'exemple, non de modèle. Quelques hommes, même d'un talent supérieur, ont essayé de faire des pièces dans le goût de Shakspeare, sans s'apercevoir qu'il leur manquait une chose; c'était de les faire comme lui, de les faire pour notre temps, comme celles de Shakspeare furent faites pour le sien. C'est là une entreprise dont personne peut-être n'a encore mûrement considéré les difficultés. On a vu combien d'art et d'efforts avait employés Shakspeare à surmonter celles qui sont inhérentes à son système. Elles sont bien plus grandes de nos jours, et se dévoileraient bien plus complétement à l'esprit de critique qui accompagne aujourd'hui les plus hardis essais du génie. Ce n'est pas seulement à des spectateurs d'un goût plus difficile, d'une imagination plus distraite et plus paresseuse, qu'aurait affaire parmi nous le poëte qui se hasarderait sur les traces de Shakspeare. Il serait

appelé à faire mouvoir des personnages embarrassés dans des intérêts bien plus compliqués, préoccupés de sentiments bien plus divers, livrés à des habitudes d'esprit moins simples, à des penchants moins décidés. Ni la science, ni la réflexion, ni les scrupules de la conscience, ni les incertitudes de la pensée, n'entravent souvent les héros de Shakspeare; le doute est peu à leur usage, et la violence de leurs passions fait bientôt passer leur croyance du côté de leurs désirs, ou leurs actions par-dessus leur croyance. Hamlet seul présente ce spectacle confus d'un esprit formé par les lumières de la société, aux prises avec une situation contraire à ses lois; et il a besoin d'une apparition surnaturelle pour se déterminer à agir, d'un événement fortuit pour accomplir son projet. Sans cesse placés dans une situation analogue, les personnages d'une tragédie conçue aujourd'hui dans le système romantique nous offriraient la même indécision. Les idées se pressent et se croisent maintenant dans l'esprit de l'homme, les devoirs dans sa conscience, les obstacles et les liens autour de sa vie. Au lieu de ces cerveaux électriques, prompts à communiquer l'étincelle qu'ils ont reçue, au lieu de ces hommes ardents et simples dont les projets, comme ceux de Macbeth, « passent aussitôt dans leurs mains, » le monde offre maintenant au poëte des esprits pareils à celui de Hamlet, profonds dans l'observation de ces combats intérieurs que notre système

classique a puisée dans un état social déjà plus avancé que celui du temps où vécut Shakspeare. Tant de sentiments, tant d'intérêts, tant d'idées, conséquences nécessaires de la civilisation moderne, pourraient devenir, même sous leur plus simple expression, un bagage embarrassant et difficile à porter dans les évolutions rapides et les marches hardies du système romantique.

Cependant il faut satisfaire à tout; le succès même le veut. Il faut que la raison soit contente en même temps que l'imagination sera occupée. Il faut que les progrès du goût, des lumières, de la société et de l'homme enfin, servent, non à diminuer ou à troubler nos jouissances, mais à les rendre dignes de nous-mêmes, et capables de répondre aux besoins nouveaux que nous avons contractés. Avancez sans règle et sans art dans le système romantique; vous ferez des mélodrames propres à émouvoir en passant la multitude, mais la multitude seule, et pour quelques jours; comme, en vous traînant sans originalité dans le système classique, vous ne satisferez que cette froide nation littéraire qui ne connaît, dans la nature, rien de plus sérieux que les intérêts de la versification, ni de plus imposant que les trois unités. Ce n'est point là l'œuvre du poëte appelé à la puissance et réservé à la gloire; il agit sur une plus grande échelle et sait parler aux intelligences supérieures comme aux facultés

générales et simples de tous les hommes. Sans doute il faut que la foule accoure aux ouvrages dramatiques dont vous voulez faire un spectacle national; mais n'espérez pas devenir national si vous ne réunissez dans vos fêtes toutes ces classes de personnes et d'esprits dont la hiérarchie bien liée élève une nation à sa plus haute dignité. Le génie est tenu de suivre la nature humaine dans tous ses développements; sa force consiste à trouver en lui-même de quoi satisfaire toujours le public tout entier. Une même tâche est imposée aujourd'hui au gouvernement et à la poésie; l'un et l'autre doivent exister pour tous, suffire à la fois aux besoins des masses et à ceux des esprits les plus élevés.

Arrêté sans doute par ces conditions dont la sévérité ne se révélera qu'au talent qui saura les remplir, l'art dramatique, en Angleterre même, où, sous la protection de Shakspeare, il aurait la liberté de tout entreprendre, ose à peine aujourd'hui s'essayer timidement à le suivre. Cependant l'Angleterre, la France, l'Europe entière demandent au théâtre des plaisirs et des émotions que ne peut plus donner la représentation inanimée d'un monde qui n'est plus. Le système classique est né de la vie de son temps; ce temps est passé : son image subsiste brillante dans ses œuvres, mais ne peut plus se reproduire. Près des monuments des siècles écoulés, commencent maintenant à s'élever les monuments d'un autre âge. Quelle en sera la forme? je

l'ignore; mais le terrain où peuvent s'asseoir leurs fondements se laisse déjà découvrir. Ce terrain n'est pas celui de Corneille et de Racine; ce n'est pas celui de Shakspeare; c'est le nôtre; mais le système de Shakspeare peut fournir, ce me semble, les plans d'après lesquels le génie doit maintenant travailler. Seul, ce système embrasse toutes ces conditions sociales, tous ces sentiments, généraux ou divers, dont le rapprochement et l'activité simultanée forment aujourd'hui pour nous le spectacle des choses humaines. Témoins depuis trente ans des plus grandes révolutions de la société, nous ne resserrons plus volontiers le mouvement de notre esprit dans l'espace étroit de quelque événement de famille, ou dans les agitations d'une passion purement individuelle. La nature et la destinée de l'homme nous ont apparu sous leurs traits les plus énergiques comme les plus simples, dans toute leur étendue comme avec toute leur mobilité. Il nous faut des tableaux où se renouvelle ce spectacle, où l'homme tout entier se montre et provoque toute notre sympathie. Les dispositions morales qui imposent à la poésie cette nécessité ne changeront point; on les verra au contraire se manifester et se développer de jour en jour. Des intérêts, des devoirs, un mouvement communs à toutes les classes de citoyens, affermiront chaque jour, entre elles, cette chaîne de relations habituelles où se viennent rattacher tous les sentiments publics. Jamais l'art dramatique n'a

pu prendre ses sujets dans un ordre d'idées à la fois plus populaire et plus élevé; jamais la liaison des plus vulgaires intérêts de l'homme avec les principes d'où dépendent ses plus hautes destinées n'a été plus vivement présente à tous les esprits; et l'importance d'un événement peut maintenant éclater dans ses plus petits détails comme dans ses plus grands résultats. Dans cet état de la société, un nouveau système dramatique doit s'établir. Il sera large et libre, mais non sans principes et sans lois. Il s'établira, comme la liberté, non sur le désordre et l'oubli de tout frein, mais sur des règles plus sévères et d'une observation plus difficile peut-être que celles qu'on réclame encore pour maintenir ce qu'on appelle l'ordre contre ce qu'on nomme la licence.

NOTICES

HISTORIQUES ET CRITIQUES

SUR LES PRINCIPALES

PIÈCES DE SHAKSPEARE

TRAGÉDIES

I

ROMÉO ET JULIETTE

(1595)

Deux grandes familles de Vérone, les Montecchi et les Capelletti (les *Montaigu* et les *Capulet*), vivaient depuis longtemps dans une inimitié qui avait souvent donné lieu, dans les rues, à des combats sanglants. Alberto della Scala, second capitaine perpétuel de Vérone, avait inutilement travaillé à les réconcilier; mais du moins était-il parvenu à les contenir de telle sorte que lorsqu'ils se rencontraient, dit l'historien de Vérone, Girolamo della Corte, « les plus jeunes cédaient « le pas aux plus âgés, ils se saluaient et se rendaient « le salut. »

En 1303, sous Bartolommeo della Scala, élu capitaine perpétuel après la mort de son père Alberto, Antonio Capelletto, chef de sa faction, donna dans le carnaval

une grande fête à laquelle il invita une partie de la noblesse de Vérone. Roméo Montecchio, âgé de vingt à vingt et un ans, et l'un des plus beaux et des plus aimables jeunes gens de la ville, s'y rendit masqué avec quelques-uns de ses amis. Au bout de quelque temps, ayant ôté son masque, il s'assit dans un coin d'où il pouvait voir et être vu. On s'étonna beaucoup de la hardiesse avec laquelle il venait ainsi au milieu de ses ennemis. Cependant, comme il était jeune et de manières agréables, ceux-ci, dit l'historien, « n'y firent « pas autant d'attention qu'ils en auraient fait peut-« être s'il eût été plus âgé ». Ses yeux et ceux de Juliette Capelletto se rencontrèrent bientôt, et frappés également d'admiration, ils ne cessèrent plus de se regarder. La fête s'étant terminée par une danse appelée chez nous, dit Girolamo, « la danse du chapeau » (*dal cappello*), une dame vint prendre Roméo qui, se trouvant ainsi introduit dans la danse, après avoir fait quelques tours avec sa danseuse, la quitta pour aller prendre Juliette qui dansait avec un autre : « Aussitôt « qu'elle l'eut senti toucher sa main, elle lui dit : « Bénie soit votre venue !—Et lui, lui serrant la main, « répondit:—Quelles bénédictions en recevez-vous, ma-« dame ?—Et elle reprit en souriant : — Ne vous éton-« nez pas, seigneur, si je bénis votre venue; M. Marcu-« rio était là depuis longtemps à me glacer, et par « votre politesse vous êtes venu me réchauffer. (Ce

« jeune homme, qui s'appelait Marcurio dit le louche, « et que l'agrément de son esprit faisait aimer de tout « le monde, avait toujours eu les mains plus froides « que la glace.) A ces mots Roméo répondit :—Je suis « grandement heureux de vous rendre service en quoi « que ce soit.—Comme la danse finissait, Juliette « ne put dire que ces mots :—Hélas! je suis plus à vous « qu'à moi-même.—»

Roméo s'étant rendu plusieurs fois dans une petite rue sur laquelle donnaient les fenêtres de Juliette, un soir elle le reconnut à « son éternument ou à quelqu'autre signe », et elle ouvrit la fenêtre ; ils se saluèrent « très-poliment » (*cortesissimamente*), et, après s'être longtemps entretenus de leurs amours, ils convinrent qu'il fallait qu'ils se mariassent, quoi qu'il en pût arriver; et que cela devait se faire par l'entremise de frère Lonardo, franciscain, « théologien, grand philosophe, distillateur admirable, savant dans l'art de la magie », et confesseur de presque toute la ville. Roméo l'alla trouver, et le frère, songeant au crédit qu'il acquerrait, non-seulement auprès du capitaine perpétuel, mais dans toute la ville, s'il parvenait à réconcilier les deux familles, se prêta aux désirs des jeunes gens. A l'époque de la Quadragésime, où la confession était d'obligation, Juliette se rendit avec sa mère à l'église de Saint-François dans la citadelle, et étant entrée la première dans le confessional, de l'autre côté duquel se trouvait

Roméo également venu à l'église avec son père; ils reçurent la bénédiction nuptiale par la fenêtre du confessionnal que le frère avait eu soin d'ouvrir. Puis, par les soins d'une très-adroite vieille de la maison de Juliette, ils passèrent la nuit ensemble dans son jardin.

Cependant, après les fêtes de Pâques, une troupe nombreuse de Capelletti rencontra, à peu de distance des portes de Vérone, quelques Montecchi, et les attaqua, animée par Tebaldo, cousin germain de Juliette, qui, voyant que Roméo faisait tous ses efforts pour arrêter le combat, s'attacha à lui et, le forçant à se défendre, en reçut un coup d'épée dans la gorge, dont il tomba mort sur-le-champ. Roméo fut banni, et peu de temps après, Juliette, près de se voir contrainte d'en épouser un autre, eut recours au frère Lonardo qui lui donna à avaler une poudre au moyen de laquelle elle devait passer pour morte, et être portée dans la sépulture de sa famille qui se trouvait placée dans l'église du couvent de Lonardo. Celui-ci devait venir l'en retirer et la faire passer ensuite déguisée à Mantoue, où était Roméo, qu'il se chargeait d'instruire de tout.

Les choses se passèrent comme l'avait annoncé Lonardo; mais Roméo, ayant appris indirectement la mort de Juliette avant d'avoir reçu la lettre du religieux, partit sur-le-champ pour Vérone avec un seul domestique, et, muni d'un poison violent, se rendit au tombeau qu'il ouvrit, baigna de larmes le corps de

Juliette, avala le poison et mourut. Juliette, réveillée l'instant d'après, voyant Roméo mort, et ayant appris du religieux qui venait d'arriver ce qui s'était passé, fut saisie d'une douleur si forte que, « sans pouvoir dire une parole, elle demeura morte sur le sein de son Roméo[1]. »

Cette histoire est racontée comme véritable par Girolamo della Corte; il assure avoir vu plusieurs fois le tombeau de Juliette et de Roméo, qui, s'élevant un peu au-dessus de terre et placé près d'un puits, servait alors de lavoir à la maison des orphelins de Saint-François que l'on bâtissait en cet endroit. Il rapporte en même temps que le cavalier Gerardo Boldiero, son oncle, qui l'avait mené à ce tombeau, lui avait montré dans un coin du mur, près du couvent des Capucins, l'endroit d'où il avait entendu dire qu'un grand nombre d'années auparavant on avait retiré les restes de Juliette et de Roméo, ainsi que de plusieurs autres. Le capitaine Bréval, dans ses voyages, dit également avoir vu à Vérone, en 1762, un vieux bâtiment qui était alors une maison d'orphelins, et qui, selon son guide, avait renfermé le tombeau de Roméo et de Juliette; mais il n'existait plus.

Ce n'est probablement pas sur le récit de Girolamo della Corte que Shakspeare a composé sa tragédie; elle

1 Voyez *Istorie di Verona del sig.* Girolamo della Corte, etc., t. I, p. 589 et suiv. Édit. de 1594.

fut d'abord représentée, à ce qu'il paraît, en 1595, chez lord Hunsdon, lord chambellan de la reine Élisabeth, et imprimée pour la première fois en 1597. Or, l'ouvrage de Girolamo della Corte, qui devait avoir vingt-deux livres, se trouve interrompu au milieu du vingtième livre et à l'année 1560 par la maladie de l'auteur. On voit de plus, dans la préface de l'éditeur, que cette maladie fut longue et amena la mort de l'historien, que la nécessité de revoir un travail, auquel Girolamo n'avait pu mettre lui-même la dernière main, prit un temps considérable, et enfin que les procès, tant « civils que criminels » dont fut tourmenté l'éditeur, ne lui permirent pas de mener à fin son entreprise aussi promptement qu'il l'aurait désiré; en sorte que l'ouvrage de Girolamo ne put être publié que longtemps après sa mort : l'édition de 1594 est donc, selon toute apparence, la première et ne pouvait guère, en 1595, être déjà venue à la connaissance de Shakspeare.

Mais l'histoire de Roméo et de Juliette, sans doute très-populaire à Vérone, avait déjà fait le sujet d'une nouvelle, composée par Luigi da Porto, et publiée à Venise en 1535, six ans après la mort de l'auteur, sous le titre de *la Giulietta*. Cette nouvelle, réimprimée, traduite, imitée dans plusieurs langues, fournit à Arthur Brooke le sujet d'un poëme anglais, publié en 1562 [1],

[1] Sous le titre de : *l'Histoire tragique de Roméo et Juliette, con-*

et où Shakspeare a certainement puisé le sujet de sa tragédie. L'imitation est complète. Juliette, dans le poëme de Brooke ainsi que dans la nouvelle de Luigi da Porto, se tue avec le poignard de Roméo, au lieu de mourir de douleur comme dans l'histoire de Girolamo della Corte; mais ce qu'il y a de singulier, c'est que le poëme d'Arthur Brooke, et Shakspeare qui l'a suivi, fassent mourir Roméo comme dans l'histoire, avant le réveil de Juliette, tandis que, dans la nouvelle de Luigi da Porto, il ne meurt qu'après l'avoir vue se réveiller, et avoir eu avec elle une scène de douleur et d'adieux. On a reproché à Shakspeare de ne s'être pas conformé à cette circonstance qui lui fournissait une situation très-pathétique ; et on en a conclu qu'il ne connaissait pas la nouvelle italienne, bien que traduite en anglais. Cependant quelques circonstances donnent lieu de croire que Shakspeare connaissait cette traduction. Quant à ses motifs pour préférer le récit du poëte à celui du romancier, il peut en avoir eu plusieurs : d'abord, pour s'être écarté en un point si important de la nouvelle de Luigi da Porto, qu'il a suivie scrupuleusement sur presque tous les autres, peut-être Arthur

tenant un exemple rare de vraie fidélité, avec les subtiles inventions et pratiques d'un vieux moine, et leur fâcheuse issue. Ce poëme a été réimprimé à la suite de *Roméo et Juliette*, dans les grandes éditions de Shakspeare; entre autres dans celle de Malone.

Brooke, l'auteur du poëme, avait-il eu quelques renseignements sur l'histoire véritable telle que l'avait racontée Girolamo della Corte; contemporain de Shakspeare, il aura pu les lui communiquer, et l'exactitude de Shakspeare à se rapprocher, autant qu'il le pouvait, de l'histoire ou des récits reçus comme tels, ne lui aura pas permis d'hésiter dans le choix. D'ailleurs, et c'est probablement ici la vraie raison du poëte, Shakspeare ne fait presque jamais précéder une résolution forte par de longs discours : « Les discours, dit Macbeth, « jettent un souffle trop froid sur l'action. » Quelques angoisses que la réflexion ajoute à la douleur, elle porte l'esprit sur un trop grand nombre d'objets pour ne pas le distraire de l'idée unique qui conduit aux actions désespérées. Après avoir reçu les adieux de Roméo, après avoir pleuré sa mort avec lui, il eût pu arriver que Juliette la pleurât toute sa vie au lieu de se tuer à l'instant. Garrick a refait cette scène du tombeau, d'après la supposition adoptée par la nouvelle de Luigi da Porto; la scène est touchante, mais, comme cela était peut-être inévitable dans une situation pareille, impossible à rendre par des paroles, les sentiments en sont trop et trop peu agités, le désespoir trop et trop peu violent. Il y a dans le laconisme de la Juliette et du Roméo de Shakspeare, à ces derniers moments, bien plus de passion et de vérité.

Ce laconisme est d'autant plus remarquable que, dans

tout le cours de la pièce, Shakspeare s'est livré sans contrainte à cette abondance de réflexions et de paroles qui est l'un des caractères de son génie. Nulle part le contraste n'est plus frappant entre le fond des sentiments que peint le poëte et la forme sous laquelle il les exprime. Shakspeare excelle à voir les sentiments humains tels qu'ils sont réellement dans la nature, sans préméditation, sans travail de l'homme sur lui-même, naïfs et impétueux, mêlés de bien et de mal, d'instincts vulgaires et d'élans sublimes, comme l'est l'âme humaine dans son état primitif et spontané. Quoi de plus vrai que l'amour de Roméo et de Juliette, cet amour si jeune, si vif, si irréfléchi, plein à la fois de passion physique et de tendresse morale, abandonné sans mesure et pourtant sans grossièreté, parce que les délicatesses du cœur s'unissent partout à l'emportement des sens! Il n'y a là rien de subtil ni de factice, ni de spirituellement arrangé par le poëte; ce n'est ni l'amour pur des imaginations pieusement exaltées, ni l'amour licencieux des vies blasées et perverties; c'est l'amour lui-même, l'amour tout entier, involontaire et souverain, sans contrainte et sans corruption, tel qu'il éclate à l'entrée de la jeunesse, dans le cœur de l'homme, à la fois simple et divers, comme Dieu l'a fait. *Roméo et Juliette* est vraiment la tragédie de l'amour, comme *Othello* celle de la jalousie et *Macbeth* celle de l'ambition. Chacun des grands drames de Shakspeare est dédié à l'un des

grands sentiments de l'humanité; et le sentiment qui remplit le drame est bien réellement celui qui remplit et possède l'âme humaine quand elle s'y livre; Shakspeare n'y retranche, n'y ajoute et n'y change rien; il le met en scène simplement, hardiment, dans son énergique et complète vérité.

Passez maintenant du fond à la forme et du sentiment même au langage que lui prête le poëte : quel contraste! Autant le sentiment est vrai et profondément connu et compris, autant l'expression en est souvent factice, chargée de développements et d'ornements où se complaît l'esprit du poëte, mais qui ne se placent point naturellement dans la bouche du personnage. *Roméo et Juliette* est peut-être même, entre les grandes pièces de Shakspeare, celle où ce défaut abonde le plus. On dirait que Shakspeare a voulu imiter ce luxe de paroles, cette facilité verbeuse qui, dans la littérature comme dans la vie, caractérisent en général les peuples du midi; il avait certainement lu, du moins dans les traductions, quelques poëtes italiens; et les innombrables subtilités dont le langage de tous les personnages de *Roméo et Juliette* est, pour ainsi dire, tissu, les continuelles comparaisons avec le soleil, les fleurs et les étoiles, quoique souvent brillantes et gracieuses, sont évidemment une imitation du style des sonnets et une dette payée à la couleur locale. C'est peut-être parce que les sonnets italiens sont presque toujours sur le ton

plaintif que la recherche et l'exagération de langage se font particulièrement sentir dans les plaintes des deux amants; l'expression de leur court bonheur est, surtout dans la bouche de Juliette, d'une simplicité ravissante; et quand ils arrivent au terme extrême de leur destinée, quand le poëte entre dans la dernière scène de cette douloureuse tragédie, alors il renonce à toutes ses velléités d'imitation, à toutes ses réflexions spirituellement savantes; ses personnages à qui, dit Johnson, « il a toujours laissé un *concetti* dans leur misère », n'en retrouvent plus dès que la misère a frappé ses grands coups; l'imagination cesse de se jouer; la passion elle-même ne se montre plus qu'en s'unissant à des sentiments solides, graves, presque sévères; et cette amante si avide des joies de l'amour, Juliette, menacée dans sa fidélité conjugale, ne songe plus qu'à remplir ses devoirs et à conserver sans tache l'épouse de son cher Roméo. Admirable trait de sens moral et de bon sens dans le génie adonné à peindre la passion!

Du reste, Shakspeare se trompait lorsqu'en prodiguant les réflexions, les images et les paroles, il croyait imiter l'Italie et ses poëtes. Il n'imitait pas du moins les maîtres de la poésie italienne, ses pareils, les seuls qui méritassent ses regards. Entre eux et lui, la différence est immense et singulière : c'est par l'intelligence des sentiments naturels que Shakspeare excelle; il les peint aussi vrais et aussi simples, au fond, qu'il leur prête

d'affectation et quelquefois de bizarrerie dans le langage; c'est au contraire dans les sentiments mêmes que les grands poëtes italiens du XIVe siècle, Pétrarque surtout, introduisent souvent autant de recherche et de subtilité que d'élévation et de grâce; ils altèrent et transforment, selon leurs croyances religieuses et morales, ou même selon leurs goûts littéraires, ces instincts et ces passions du cœur humain auxquels Shakspeare laisse leur physionomie et leur liberté natives. Quoi de moins semblable que l'amour de Pétrarque pour Laure et celui de Juliette pour Roméo? En revanche, l'expression, dans Pétrarque, est presque toujours aussi naturelle que le sentiment est raffiné; et tandis que Shakspeare présente, sous une forme étrange et affectée, des émotions parfaitement simples et vraies, Pétrarque prête, à des émotions mystiques, ou du moins singulières et très-contenues, tout le charme d'une forme simple et pure.

Je veux citer un seul exemple de cette différence entre les deux poëtes, mais un exemple bien frappant, car c'est sur la même situation, le même sentiment, presque sur la même image que, dans cette occasion, ils se sont exercés l'un et l'autre.

Laure est morte. Pétrarque veut peindre, à son entrée dans le sommeil de la mort, celle qu'il a peinte, si souvent et avec tant de passion charmante, dans l'éclat de la vie et de la jeunesse :

Non come fiamma che per forza è spenta,
Ma che per se medesma si consume,
Sen' andò in pace l'anima contenta,
A guisa d'un soave e chiaro lume,
Cui nutrimento a poco a poco manca,
Tenendo al fin il suo usato costume.
Pallida nò, ma più che neve bianca
Che senza vento in un bel colle fiocchi;
Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Sendo lo spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli schiocchi.
Morte bella parea nel suo bel viso [1].

« Comme un flambeau qui n'est pas éteint violemment, mais qui se consume de lui-même, son âme sereine s'en alla en paix, semblable à une lumière claire et douce à qui l'aliment manque peu à peu, et qui garde jusqu'à la fin son apparence accoutumée. Elle n'était point pâle, mais, plus blanche que la neige qui tombe, à flocons, sans un souffle de vent, sur une gracieuse colline, elle semblait se reposer, comme une personne fatiguée. L'esprit s'étant déjà séparé d'elle, ses beaux yeux semblaient dormir doucement de ce sommeil que les insensés appellent mourir, et la mort paraissait belle sur son beau visage. »

Juliette aussi est morte. Roméo la contemple dans son tombeau, et lui aussi il la trouve toujours belle :

. . . . . O, my love, my wife !
Death, that has suck'd the honey of thy breath,

[1] *Rime di Petrarca, Trionfo della morte,* c. I.

Has had no power yet upon thy beauty;
Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks;
And death's pale flag is not advanced there!

« O mon amour, ma femme! La mort, qui a sucé le miel de ton haleine, n'a point eu encore de pouvoir sur ta beauté; tu n'es pas sa conquête; la couleur de la beauté, l'incarnat brille encore sur tes lèvres et sur tes joues, et la mort n'a pas planté ici son pâle drapeau! »

Je n'ai garde d'insister sur la comparaison : qui ne sent combien la forme est plus simple et plus belle dans Pétrarque? C'est la poésie brillante et suave du Midi à côté de l'imagination forte, rude et heurtée du Nord.

L'amour de Roméo pour Rosalinde est une invention de Luigi da Porto, conservée dans le poëme d'Arthur Brooke, Cette invention jette si peu d'intérêt sur les premiers actes de la pièce, que Shakspeare ne l'a probablement adoptée que pour faire mieux ressortir ce caractère de soudaineté propre aux passions du climat. Le personnage de Mercutio lui a été indiqué par ces vers du poëme anglais :

A courtier that eche where was highly had in price,
For he was courteous of his speech, and pleasant of devise.
Even as a lyon would among the lambs be bold,
Such was among the bashful maydes Mercutio to behold.

« Un courtisan que, quelque part qu'il se trouvât, « chacun tenait en très-haute estime, car il était cour-

« tois dans ses discours et devisait plaisamment; autant « un lion serait hardi au milieu des agneaux, autant « Mercutio le paraissait au milieu des jeunes filles « timides. »

Tel était sans doute le bel air du temps de Shakspeare, et c'est comme le type de l'homme aimable et amusant qu'il a peint Mercutio. Cependant, si la hardiesse lui a manqué pour attaquer, comme Molière, les ridicules de la cour, il laisse assez souvent entrevoir que le ton lui en était à charge; le rôle de Mercutio paraît avoir coûté à son goût et à la justesse de son esprit; Dryden rapporte, comme une tradition de son temps, que Shakspeare disait « qu'il avait été obligé de « tuer Mercutio au troisième acte de peur qu'il ne le « tuât »: cependant Mercutio a conservé en Angleterre de zélés partisans; Johnson entre autres, à cette occasion, traite assez durement Dryden pour quelques paroles irrévérentes sur cet aimable Mercutio, dont les « saillies, dit-il, ne sont peut-être pas toujours à sa por- « tée ». L'éloignement de Shakspeare pour le genre d'esprit qu'il a prodigué dans *Roméo* est du reste suffisamment prouvé par l'injonction du frère Laurence à Roméo, lorsque celui-ci commence à lui expliquer ses affaires en style de sonnet : « Mon fils, lui dit-il, parle « simplement. » Le frère Laurence est l'homme sage de la pièce, et ses discours sont en général aussi simples que de son temps il était permis à un philosophe de l'être.

Le rôle de la nourrice de Juliette offre également peu de ces subtilités que Shakspeare paraît, dans cet ouvrage, avoir réservées aux gens de la haute classe, et quelquefois aux valets qui les imitent. Ce caractère de la nourrice est indiqué dans le poëme d'Arthur Brooke, où il est loin cependant d'avoir la même vérité grossière que dans la pièce de Shakspeare.

Partout où ils échappent aux concetti, les vers de *Roméo et Juliette* sont peut-être les plus gracieux et les plus brillants qui soient sortis de la plume de Shakspeare; ils sont en grande partie rimés; autre hommage rendu aux habitudes italiennes.

II

HAMLET

(1596)

Hamlet n'est pas le plus beau des drames de Shakspeare; *Macbeth* et, je crois aussi *Othello,* lui sont, à tout prendre, supérieurs; mais c'est peut-être celui qui contient les plus éclatants exemples de ses beautés les plus sublimes comme de ses plus choquants défauts. Jamais il n'a dévoilé avec plus d'originalité, de profondeur et d'effet dramatique, l'état intime d'une grande âme; jamais aussi il ne s'est plus abandonné aux fantaisies terribles ou burlesques de son imagination, et à cette abondante intempérance d'un esprit pressé de répandre ses idées sans les choisir, et qui se plaît à les rendre frappantes par une expression forte, ingénieuse et inattendue, sans aucun souci de leur forme naturelle et pure.

Selon sa coutume Shakspeare ne s'est point inquiété, dans Hamlet, d'inventer ni d'arranger son sujet : il a pris les faits tels qu'il les a trouvés dans les récits fabuleux de l'ancienne histoire de Danemark, par Saxon le Grammairien, transformés en histoires tragiques par Belleforest, vers le milieu du seizième siècle, et aussitôt traduits et devenus populaires en Angleterre, non-seulement dans le public, mais sur le théâtre, car il paraît certain que six ou sept ans avant Shakspeare, en 1589, un poëte anglais, nommé Thomas Kyd, avait déjà fait de Hamlet une tragédie. Voici le texte du roman historique dans lequel, comme un sculpteur dans un bloc de marbre, Shakspeare a taillé la sienne.

« Fengon, ayant gagné secrètement des hommes, se rua un jour en un banquet, sur son frère Horwendille, lequel il occit traîtreusement, puis cauteleusement se purgea devant ses sujets d'un si détestable massacre. Avant de mettre sa main sanguinolente et parricide sur son frère, il avoit incestueusement souillé la couche fraternelle, abusant de la femme de celui dont il pourchassa l'honneur devant qu'il effectuât sa ruine.... »

« Enhardi par telle impunité, Fengon osa encore s'accoupler en mariage à celle qu'il entretenoit exécrablement durant la vie du bon Horwendille.... Et cette malheureuse, qui avoit reçu l'honneur d'être l'épouse d'un des plus vaillants et sages princes du septentrion, souffrit de s'abaisser jusqu'à telle vilenie que de lui

fausser sa foi, et qui pis est, épouser celui qui étoit le meurtrier tyran de son époux légitime.... »

« Géruthe s'étant ainsi oubliée, le prince Amleth, se voyant en danger de sa vie, abandonné de sa propre mère, pour tromper les ruses du tyran, contrefit le fol avec telle ruse et subtilité que, feignant d'avoir tout perdu le sens, il couvrit ses desseins et défendit son salut et sa vie. Tous les jours il étoit au palais de la reine, qui avoit plus de soin de plaire à son paillard que de soucy à venger son mari ou à remettre son fils en son héritage; il couroit comme un maniaque, ne disoit rien qui ne ressentît son transport des sens et pure frénésie, et toutes ses actions et gestes n'étoient que d'un homme qui est privé de toute raison et entendement; de sorte qu'il ne servoit plus que de passe-temps aux pages et courtisans éventés qui étoient à la suite de son oncle et beau-père... Et faisoit pourtant des actes pleins de grande signifiance, et répondoit si à-propos qu'un sage homme eût jugé bientôt de quel esprit est-ce que sortoit une invention si gentille.... »

« Amleth entendit par là en quel péril il se mettoit si, en sorte aucune, il obéissoit aux mignardes caresses et mignotises de la demoiselle envoyée par son oncle. Le prince, ému de la beauté de la fille, fut par elle assuré encore de la trahison, car elle l'aimoit dès son enfance, et eût été bien marrie de son désastre...»

« Il faut, dit un des amis de Fengon, que le roi

feigne de s'en aller en quelque voyage, et que cependant on enferme Amleth seul avec sa mère dans une chambre dans laquelle soit caché quelqu'un pour ouïr leurs propos et les complots de ce fol sage et rusé compagnon... Cetuy même s'offrit pour être l'espion, et témoin des propos du fils avec la mère... Le roi prit très-grand plaisir à cette invention...

« Cependant le conseiller entra secrètement en la chambre de la reine, et se cacha sous quelque loudier[1], un peu auparavant que le fils y fût enclos avec sa mère. Comme il étoit fin et cauteleux, sitôt qu'il fut dedans la chambre, se doutant de quelque trahison ou surprise, il continua en ses façons de faire folles et niaises, sauta sur ce loudier où, sentant qu'il y avoit dessous quelque cas caché, ne faillit aussitôt de donner dedans avec son glaive..... Ayant ainsi découvert l'embûche et puni l'inventeur d'icelle, il s'en revint trouver la reine, laquelle pleuroit et se lamentoit; puis, ayant visité encore tous les coins de la chambre, se voyant seul avec elle, il lui parla fort sagement en cette manière :

« — Quelle trahison est ceci, ô la plus infâme de toutes celles qui onc se sont prostituées au vouloir de quelque paillard abominable, que, sous le fard d'un pleur dissimulé, vous couvriez l'acte le plus méchant et

[1] Couverture, courte-pointe.

le crime le plus détestable ? Quelle fiance puis-je avoir en vous qui, déréglée sur toute impudicité, allez courant les bras étendus après cetuy felon et traître tyran qui est le meurtrier de mon père, et caressez incestueusement le voleur du lit légitime de votre loyal époux ?.... Ah ! reine Géruthe, c'est la lubricité seule qui vous a effacé en l'âme la mémoire des vaillances et vertus du bon roi votre époux et mon père..... Ne vous offensez pas, je vous prie, Madame, si transporté de douleur, je vous parle si rigoureusement et si je vous respecte moins que mon devoir ; car, vous ayant mis à néant la mémoire du défunt roi mon père, ne faut s'ébahir si aussi je sors des limites de toute reconnoissance..... »

« Quoique la reine se sentît piquer de bien près, et que Amleth la touchât vivement où plus elle se sentoit intéressée, si est-ce qu'elle oublia tout dépit qu'elle eût pu concevoir d'être ainsi aigrement tancée et reprise pour la grande joie qui la saisit, connoissant la gentillesse d'esprit de son fils. D'un côté, elle n'osoit lever les yeux pour le regarder, se souvenant de sa faute, et de l'autre, elle eût volontiers embrassé son fils pour les sages admonitions qu'il lui avoit faites, et lesquelles eurent tant d'efficace que sur l'heure elles éteignirent les flammes de sa convoitise..... »

« Avec lui furent envoyés en Angleterre deux des fidèles ministres de Fengon, portant des lettres gravées

dans du bois, qui portoient la mort de Amleth et la commandoient à l'Anglois. Mais le rusé prince danois, tandis que ses compagnons dormoient, ayant visité le paquet et connu la trahison de son oncle et la méchanceté des courtisans qui le conduisoient à la boucherie, rasa les lettres mentionnant sa mort, et au lieu y grava et cisela un commandement à l'Anglois de faire pendre et étrangler ses compagnons..... »

« Vivant son père, Amleth avoit été endoctriné en cette science avec laquelle le malin esprit abuse les hommes, et avertissoit le prince des choses déjà passées. Il y auroit fort à discourir si ce prince, par la violence de sa mélancolie, recevoit telles impressions qu'il devinât ce que nul homme ne lui avoit jamais déclaré. »

Évidemment, c'est Hamlet qui, dans ce récit, a frappé et séduit Shakspeare. Ce jeune prince, fou par calcul, peut-être un peu par nature ; rusé et mélancolique ; ardent à venger la mort de son père et habile à veiller pour sa propre vie ; adoré de la jeune fille envoyée pour le perdre ; objet de l'effroi et toujours pourtant de la tendresse de sa coupable mère ; et, jusqu'au moment de l'explosion, caché et incompréhensible pour toutes les deux ; ce personnage plein de passion, de péril et de mystère, versé dans les sciences occultes, et à qui peut-être, « à travers la violence de sa mélancolie, le malin

esprit fait deviner ce que nul homme ne lui a jamais déclaré ; » quelle donnée admirable pour Shakspeare, scrutateur si curieux et si profond des agitations obscures de l'âme et de la destinée humaine ! N'eût-il fait que peindre, en les dessinant avec la fermeté et en les colorant avec l'éclat de son pinceau, ce caractère et cette situation tels que les lui donnait la chronique, il eût, à coup sûr, produit un chef-d'œuvre.

Mais Shakspeare a fait bien davantage : sous sa main la folie de Hamlet devient tout autre chose que la préméditation obstinée ou l'exaltation mélancolique d'un jeune prince du moyen-âge placé dans une situation périlleuse et plongé dans un sombre dessein : c'est un grave état moral, une grande maladie de l'âme qui, à certaines époques et dans certaines conditions de l'état social et des mœurs, se répand pa rmi les homes, atteint souvent les mieux doués et les plus nobles, et les frappe d'un trouble quelquefois bien voisin de la folie. Le monde est plein de mal, de toutes sortes de mal. Que de souffrances, et de crimes, et d'erreurs fatales, quoique innocentes ! Que d'iniquités générales et privées, éclatantes et ignorées ! Que de mérites étouffés ou méconnus, perdus pour le public, à charge pour leurs possesseurs ! Que de mensonge, et de froideur, et de légèreté, et d'ingratitude, et d'oubli dans les relations et les sentiments des hommes ! La vie si courte et pourtant si agitée, tantôt si pesante et tantôt si vide ! L'a-

venir si obscur! tant de ténèbres au terme de tant d'épreuves! A ceux qui ne voient que cette face du monde et de la destinée humaine, on comprend que l'esprit se trouble, que le cœur défaille, et qu'une mélancolie misanthropique devienne une disposition habituelle qui les jette tour à tour dans l'irritation ou dans le doute, dans le mépris ironique ou dans l'abattement.

Ce n'était point là, à coup sûr, la maladie des temps où la chronique fait vivre Hamlet, ni de celui où vivait Shakspeare lui-même. Le moyen-âge et le XVIe siècle étaient des époques trop actives et trop rudes pour que ces contemplations amères et ces développements malsains de la sensibilité humaine y trouvassent aisément accès. Ils appartiennent bien plutôt à des temps de vie molle et d'une excitation morale à la fois vive et oisive, quand les âmes sont jetées hors de leur repos et dépourvues de toute occupation forte et obligée. C'est alors que naissent ces mécontentements méditatifs, ces impressions partiales et irritées, cet entier oubli des biens, cette susceptibilité passionnée devant les maux de la condition humaine, et toute cette colère savante de l'homme contre l'ordre et les lois de cet univers.

Ce malaise douloureux, ce trouble profond que porte dans l'âme une si sombre et fausse appréciation des choses en général et de l'homme lui-même, et qu'il ne

rencontrait guère dans son propre temps, ni dans les temps dont il lisait l'histoire, Shakspeare les a devinés et en a fait la figure et le caractère de Hamlet. Qu'on relise les quatre grands monologues où le prince de Danemark s'abandonne à l'expression réfléchie de ses sentiments intimes [1]; qu'on recueille dans toute la pièce les mots épars où il les manifeste en passant; qu'on recherche et qu'on résume ce qui éclate et ce qui se cache dans tout ce qu'il pense et ce qu'il dit; partout on reconnaîtra la maladie morale que je viens de décrire. Là réside vraiment, bien plus que dans ses chagrins ou dans ses périls personnels, la source de la mélancolie de Hamlet; c'est là son idée fixe et sa folie.

Et avec l'admirable bon sens du génie, pour rendre, non-seulement supportable, mais saisissant, le spectacle d'une maladie si sombre, Shakspeare a mis, dans le malade lui-même, les qualités les plus douces et les plus attrayantes. Il a fait Hamlet beau, populaire, généreux, affectueux, tendre même. Il a voulu que le caractère instinctif de son héros relevât en quelque sorte la nature humaine des méfiances et des anathèmes dont sa mélancolie philosophique l'accablait.

[1] Acte Ier, scène II;
Acte II, scène II;
Acte III, scène Ire;
Acte IV, scène IV.

Mais en même temps, guidé par cet instinct d'harmonie qui n'abandonne jamais le vrai poëte, Shakspeare a répandu sur tout le drame la même couleur sombre qui ouvre la scène : le spectre du roi assassiné imprime dès les premiers pas et conduit jusqu'au terme le mouvement. Et quand le terme arrive, c'est aussi la mort qui règne ; tous meurent, les innocents comme les coupables, la jeune fille comme le prince, et plus folle que lui : tous vont rejoindre le spectre qui n'est sorti de son tombeau que pour les y pousser tous avec lui. L'événement tout entier est aussi lugubre que la pensée de Hamlet. Il ne reste sur la scène que les étrangers norwégiens qui y paraissent pour la première fois et qui n'ont pris aucune part à l'action.

Après cette grande peinture morale, vient la seconde des beautés supérieures de Shakspeare, l'effet dramatique. Elle n'est nulle part plus complète et plus frappante que dans *Hamlet*, car les deux conditions du grand effet dramatique s'y trouvent, l'unité dans la variété ; une seule impression constante, dominante ; et cette même impression diversifiée selon le caractère, le tour d'esprit, la condition des divers personnages dans lesquels elle se reproduit. La mort plane sur tout le drame ; le spectre du roi assassiné la représente et la personnifie ; il est toujours là, tantôt présent lui-même, tantôt présent à la pensée et dans les discours des autres personnages. Grands ou petits, coupables ou

innocents, intéressés ou indifférents à son histoire, ils sont tous constamment occupés de lui; les uns avec remords, les autres avec affection et douleur, d'autres encore simplement avec curiosité, quelques-uns même sans curiosité et uniquement par occasion: par exemple, ce grossier fossoyeur qui avait, dit-il, commencé son métier le jour où feu ce grand roi avait remporté une grande victoire sur son voisin le roi de Norwége, et qui, en le continuant pour creuser la fosse de la belle Ophélia, la maîtresse folle de Hamlet fou, retrouve le crâne du pauvre Yorick, ce bouffon du roi défunt, le crâne du bouffon de ce spectre qui sort à chaque instant de son tombeau pour troubler les vivants et obtenir justice de son assassin. Tous ces personnages, au milieu de toutes ces circonstances, sont amenés, retirés, ramenés tour à tour, chacun avec sa physionomie, son langage, son impression propre; et tous concourent incessamment à entretenir, à répandre, à fortifier cette impression unique et générale de la mort, de la mort juste ou injuste, naturelle ou violente, oubliée ou pleurée, mais toujours présente, et qui est la loi suprême et devrait être la pensée permanente des hommes.

Au théâtre, devant des spectateurs réunis en grand nombre et mêlés, l'effet de ce drame, à la fois si lugubre et si animé, est irrésistible; l'âme est remuée dans ses dernières profondeurs, en même temps que

l'imagination et les sens sont occupés et entraînés par un mouvement extérieur continu et rapide. C'est là le double génie de Shakspeare, philosophe et poëte également inépuisable, moraliste et machiniste tour à tour, aussi habile à remplir bruyamment la scène qu'à pénétrer et à mettre en lumière les plus intimes secrets du cœur humain. Soumis à l'action immédiate d'une telle puissance, les hommes en masse ne lui demandent rien au-delà de ce qu'elle leur donne; elle les domine et emporte d'assaut leur sympathie et leur admiration. Les esprits difficiles et délicats, qui jugent presque au même moment où ils sentent, et qui portent le besoin de la perfection jusque dans leurs plus vifs plaisirs, goûtent et admirent aussi immensément Shakspeare; mais ils sont désagréablement troublés dans leur admiration et leur jouissance, tantôt par l'entassement et la confusion des personnages et des incidents inutiles; tantôt par les longs et subtils développements d'une réflexion ou d'une idée qu'il conviendrait au personnage d'indiquer en passant, mais dans laquelle le poëte se complaît et s'arrête pour son propre compte; plus souvent encore par ce bizarre mélange de grossièreté et de recherche dans le langage qui donne quelquefois, aux sentiments les plus vrais, des formes factices et pédantes, et, aux plus belles inspirations de la philosophie ou de la poésie, une physionomie barbare. Ces défauts abondent dans *Hamlet*. Je ne

veux ni me donner la pénible satisfaction de le prouver, ni me dispenser de le dire. En fait de génie, Shakspeare n'a peut-être point de rivaux; dans les hautes et pures régions de l'art, il ne saurait être un modèle.

III

LE ROI LEAR

(1605)

En l'an du monde 3105, disent les chroniques, pendant que Joas régnait à Jérusalem, monta sur le trône de la Bretagne Leir, fils de Baldud, prince sage et puissant, qui maintint son pays et ses sujets dans une grande prospérité, et fonda la ville de Caerleir, maintenant Leicester. Il eut trois filles, Gonérille, Régane et Cordélia, de beaucoup la plus jeune des trois et la plus aimée de son père. Parvenu à une grande vieillesse, et l'âge ayant affaibli sa raison, Leir voulut s'enquérir de l'affection de ses filles, dans l'intention de laisser son royaume à celle qui mériterait le mieux la sienne. « Sur quoi il demanda d'abord à Gonérille, l'aînée, « comment bien elle l'aimait ; laquelle appelant ses « dieux en témoignage, protesta qu'elle l'aimait plus

« que sa propre vie qui, par droit et raison, lui devait « être très-chère; de laquelle réponse le père étant « bien satisfait, se tourna à la seconde, et s'informa « d'elle comment bien elle l'aimait; laquelle répondit « (confirmant ses dires avec de grands serments) « qu'elle l'aimait plus que la langue ne pouvait l'expri- « mer, et bien loin au-dessus de toutes les autres créa- « tures du monde. » Lorsqu'il fit la même question à Cordélia, celle-ci répondit : « Connaissant le grand amour « et les soins paternels que vous avez toujours portés « en mon endroit (pour laquelle raison je ne puis « vous répondre autrement que je ne pense et que ma « conscience me conduit), je proteste par devant vous « que je vous ai toujours aimé et continuerai, tant que « je vivrai, à vous aimer comme mon père par nature; « et si vous voulez mieux connaître l'amour que je « vous porte, assurez-vous qu'autant vous avez en « vous, autant vous méritez, autant je vous aime, et « pas davantage. » Le père mécontent de cette réponse maria ses deux filles aînées, l'une à Henninus, duc de Cornouailles, et l'autre à Maglanus, duc d'Albanie, les faisant héritières de ses États, après sa mort, et leur en remettant dès-lors la moitié entre les mains. Il ne réserva rien pour Cordélia. Mais il arriva qu'Aganippus, un des douze rois qui gouvernaient alors la Gaule, ayant entendu parler de la beauté et du mérite de cette princesse, la demanda en mariage; à quoi l'on

répondit qu'elle était sans dot, tout ayant été assuré à ses deux sœurs ; Aganippus insista, obtint Cordélia et l'emmena dans ses États.

Cependant les deux gendres de Leir, commençant à trouver qu'il régnait trop longtemps, s'emparèrent à main armée de ce qu'il s'était réservé, lui assignant seulement un revenu pour vivre et soutenir son rang ; ce revenu fut encore graduellement diminué, et, ce qui causa à Leir le plus de douleur, cela se fit avec une extrême dureté de la part de ses filles, qui semblaient penser que tout « ce qu'avait leur père était de trop, si « petit que cela fût jamais ; si bien qu'allant de l'une à « l'autre, Leir arriva à cette misère qu'elles lui accor- « daient à peine un serviteur pour être à ses ordres. » Le vieux roi désespéré s'enfuit du pays et se réfugia dans la Gaule, où Cordélia et son mari le reçurent avec de grands honneurs ; ils levèrent une armée et équipèrent une flotte pour le reconduire dans ses États, dont il promit la succession à Cordélia qui accompagnait son père et son mari dans cette expédition. Les deux ducs ayant été tués et leurs armées défaites dans une bataille que leur livra Aganippus, Leir remonta sur le trône, et mourut au bout de deux ans, quarante ans après son premier avénement. Cordélia lui succéda, et régna cinq ans ; mais dans l'intervalle son mari étant mort, les fils de ses sœurs, Margan et Cunedag, se soulevèrent contre elle, la vainquirent et l'enfermè-

rent dans une prison, où, « comme c'était une femme d'un courage mâle, » désespérant de recouvrer sa liberté, elle prit le parti de se tuer [1].

Ce récit de Hollinshed est emprunté à Geoffroi de Monmouth, qui a probablement bâti l'histoire de Leir sur une anedocte d'Ina, roi des Saxons, et sur la réponse de la plus « jeune et de la plus sage des filles » de ce roi, qui, dans une situation pareille à celle de Cordélia, répond de même à son père que, bien qu'elle l'aime, l'honore et révère autant que le demandent au plus haut degré la nature et le devoir filial, cependant elle pense qu'il pourra lui arriver un jour d'aimer encore plus ardemment son mari, avec qui, par les commandements de Dieu, elle ne doit faire qu'une même chair, et pour qui elle doit quitter père, mère, etc. Il ne paraît pas qu'Ina ait désapprouvé le « sage dire » de sa fille; et la suite de l'histoire de Cordélia est probablement un développement que l'imagination des chroniqueurs aura fondé sur cette première donnée. Quoi qu'il en soit, la colère et les malheurs du roi Lear avaient, avant Shakspeare, trouvé place dans plusieurs poëmes, et fait le sujet d'une pièce de théâtre et de plusieurs ballades. Dans une de ces ballades, rapportée par Johnson sous le titre de : *A lamentable song of the death of king Leir and his*

[1] *Chroniques de Hollinshed : Hist of England*, liv. II, c. v, t. I, p. 12.

three daughters, Lear, comme dans la tragédie, devient fou, et Cordélia ayant été tuée dans la bataille que gagnent cependant les troupes du roi de France, son père meurt de douleur sur son corps, et ses sœurs sont condamnées à mort par le jugement « des lords et nobles du royaume. » Soit que la ballade ait précédé ou non la tragédie de Shakspeare, il est très-probable que l'auteur de la ballade et le poëte dramatique ont puisé dans une source commune, et que ce n'est pas sans quelque autorité que Shakspeare, dans son dénoûment, s'est écarté des chroniques qui donnent la victoire à Cordélia. Ce dénoûment a été changé par Tatel, et Cordélia rétablie dans ses droits. La pièce est demeurée au théâtre sous cette seconde forme, à la grande satisfaction de Johnson, et, dit M. Steevens, « des dernières galeries » (*upper gallery*). Addison s'est prononcé contre ce changement.

Quant à l'épisode du comte de Glocester, Shakspeare l'a imité de l'aventure d'un roi de Paphlagonie, racontée dans l'*Arcadia* de Sidney; seulement, dans le récit original, c'est le bâtard lui-même qui fait arracher les yeux à son père, et le réduit à une condition semblable à celle de Lear. Léonatus, le fils légitime, qui, condamné à mort, avait été forcé de chercher du service dans une armée étrangère, apprenant les malheurs de son père, abandonne tout au moment où ses services allaient lui procurer un grade élevé, pour venir, au

risque de sa vie, partager et secourir la misère du vieux roi. Celui-ci, remis sur son trône par le secours de ses amis, meurt de joie en couronnant son fils Léonatus ; et Plexirtus le bâtard, par un hypocrite repentir, parvient à désarmer la colère de son frère.

Il est évident que la situation du roi Leir et celle du roi de Paphlagonie, tous deux persécutés par les enfants qu'ils ont préférés, et secourus par celui qu'ils ont rejeté, ont frappé Shakspeare comme devant entrer dans un même sujet parce qu'elles appartenaient à une même idée. Ceux qui lui ont reproché d'avoir ainsi altéré la simplicité de son action ont prononcé d'après leur système, sans prendre la peine d'examiner celui de l'auteur qu'ils critiquaient. On pourrait leur répondre, même en partant des règles qu'ils veulent imposer, que l'amour des deux femmes pour Edmond qui sert à amener leur punition, et l'intervention d'Edgar dans cette portion du dénouement, suffisent pour absoudre la pièce du reproche de duplicité d'action ; car, pourvu que tout vienne se réunir dans un même nœud facile à saisir, la simplicité de la marche d'une action dépend beaucoup moins du nombre des intérêts et des personnages (qui y concourent) que du jeu naturel et clair des ressorts qui la font mouvoir. Mais de plus il ne faut jamais oublier que l'unité, pour Shakspeare, consiste dans une idée dominante qui, se reproduisant sous diverses formes, ramène, continue,

redoublé sans cesse la même impression. Ainsi comme, dans *Macbeth*, le poëte montre l'homme aux prises avec les passions du crime, de même dans *le Roi Lear*, il le fait voir aux prises avec le malheur, dont l'action se modifie selon les divers caractères des individus qui le subissent. Le premier spectacle qu'il nous offre, c'est dans Cordélia, Kent, Edgar, le malheur de la vertu ou de l'innocence persécutée. Vient ensuite le malheur de ceux qui, par leur passion ou leur aveuglement, se sont rendus les instruments de l'injustice, Lear et Glocester; et c'est sur eux que porte l'effort de la pitié. Quant aux scélérats, on ne doit pas les voir souffrir; le spectacle de leur malheur serait troublé par le souvenir de leur crime : ils ne peuvent avoir de punition que par la mort.

De ces cinq personnages soumis à l'action du malheur, Cordélia, figure céleste, plane presque invisible et à demi-voilée sur la composition qu'elle remplit de sa présence, bien qu'elle en soit presque toujours absente. Elle souffre, et ne se plaint, ni ne se défend jamais; elle agit, mais son action ne se montre que par les résultats; tranquille sur son propre sort, réservée et contenue dans ses sentiments les plus légitimes, elle passe et disparaît comme l'habitant d'un monde meilleur, qui a traversé notre monde sans subir le mouvement terrestre.

Kent et Edgar ont chacun une physionomie très-pro-

noncée : le premier est, ainsi que Cordélia, victime de son devoir : le second n'intéresse d'abord que par son innocence ; entré dans le malheur en même temps, pour ainsi dire, que dans la vie, également neuf à l'un et à l'autre, Edgar s'y déploye graduellement, les apprend à la fois, et découvre en lui-même, selon le besoin, les qualités dont il est doué ; à mesure qu'il avance, s'augmentent et ses devoirs, et ses difficultés, et son importance : il grandit et devient un homme ; mais en même temps, il apprend combien il en coûte ; et il reconnaît à la fin, en le soutenant avec noblesse et courage, tout le poids du fardeau qu'il avait porté d'abord presque avec gaieté. Kent, au contraire, vieillard sage et ferme, a dès le premier moment tout su, tout prévu ; dès qu'il entre en action, sa marche est arrêtée, son but fixé. Ce n'est point, comme Edgar, la nécessité qui le pousse, le hasard qui vient à sa rencontre ; c'est sa volonté qui le détermine ; rien ne la change ni ne la trouble, et le spectacle du malheur auquel il se dévoue lui arrache à peine une exclamation de douleur.

Lear et Glocester, dans une situation analogue, en reçoivent une impression qui correspond à leurs divers caractères. Lear, impétueux, irritable, gâté par le pouvoir, par l'habitude et le besoin de l'admiration, se révolte et contre sa situation et contre sa propre conviction ; il ne peut croire à ce qu'il sait ; sa raison n'y résiste pas : il devient fou. Glocester, naturellement

faible, succombe à la misère, et ne résiste pas davantage à la joie : il meurt en reconnaissant Edgar. Si Cordélia vivait, Lear retrouverait encore la force de vivre ; il se brise par l'effort de sa douleur.

A travers la confusion des incidents et la brutalité des mœurs, l'intérêt et le pathétique n'ont peut-être jamais été portés plus loin que dans cette tragédie. Le temps où Shakspeare a pris son action semble l'avoir affranchi de toute forme convenue ; et de même qu'il ne s'est point inquiété de placer, huit cents ans avant Jésus-Christ, un roi de France, un duc d'Albanie, un duc de Cornouailles, etc., il ne s'est pas préoccupé de la nécessité de rapporter le langage et les personnages à une époque déterminée ; la seule trace d'une intention qu'on puisse remarquer dans la couleur générale du style de la pièce, c'est le vague et l'incertitude des constructions grammaticales, qui semblent appartenir à une langue encore tout-à-fait dans l'enfance ; en même temps un assez grand nombre d'expressions rapprochées du français indiquent une époque, sinon correspondante à celle où est supposé exister le roi Lear, du moins fort antérieure à celle où écrivait Shakspeare.

IV

MACBETH

(1606)

En l'année 1034, Duncan succéda sur le trône d'Écosse à son grand-père Malcolm. Il tenait son droit de sa mère Béatrix, fille aînée de Malcolm : la cadette, Doada, était mère de Macbeth qui se trouvait ainsi cousin germain de Duncan. Le père de Macbeth était Finleg, thane de Glamis, désigné sous le nom de Sinell dans la tragédie et dans la chronique de Hollinshed, d'après l'autorité d'Hector Boèce, à qui a été emprunté le récit des événements concernant Duncan et Macbeth. Comme Shakspeare a suivi de point en point la chronique de Hollinshed, les faits contenus dans cette chronique sont nécessaires à rappeler ; ils ont d'ailleurs en eux-mêmes un intérêt véritable.

Macbeth s'était rendu célèbre par son courage, et on

l'eût jugé parfaitement digne de régner s'il n'eût été « de sa nature,» dit la chronique, « quelque peu cruel.» Duncan, au contraire, prince peu guerrier, poussait jusqu'à l'excès la douceur et la bonté; en sorte que si l'on eût pu fondre les caractères des deux cousins et les tempérer l'un par l'autre, on aurait eu, dit la chronique, « un digne roi et un excellent capitaine. »

Après quelques années d'un règne paisible, la faiblesse de Duncan ayant encouragé les malfaiteurs, Banquo, thane de Lochaber, et chargé de recueillir les revenus du roi, se vit forcé de punir un peu sévèrement (*somewhat sharpelie*) quelques-uns des plus coupables, ce qui occasionna une révolte. Banquo, dépouillé de tout l'argent qu'il avait reçu, faillit perdre la vie, et ne s'échappa qu'avec peine et couvert de blessures. Aussitôt qu'elles lui permirent de se rendre à la cour, il alla porter plainte à Duncan, et il détermina enfin celui-ci à faire sommer les coupables de comparaître; mais ils tuèrent le sergent d'armes qu'on leur avait envoyé, et se préparèrent à la défense, excités par Macdowald, le plus considéré d'entre eux, qui, réunissant autour de lui ses parents et ses amis, leur représenta Duncan comme une « sainte soupe au lait » (*saint hearted milksop*), plus propre à gouverner des moines qu'à régner sur une nation aussi guerrière que les Écossais. La révolte s'étendit particulièrement sur les îles de l'ouest, d'où une foule de guerriers vinrent dans le

Lochaber se ranger autour de Macdowald; l'espoir du butin attira aussi d'Irlande un grand nombre de Kernes et de Galloglasses[1], prêts à suivre Macdowald partout où il voudrait les conduire. Au moyen de ces renforts, Macdowald battit les troupes que le roi avait envoyées à sa rencontre, prit leur chef Malcolm, et, après la bataille, lui fit trancher la tête.

Duncan, consterné de ces nouvelles, assembla un conseil, où Macbeth, lui ayant vivement reproché sa faiblesse et sa lenteur à punir, qui laissaient aux rebelles le temps de s'assembler, offrit cependant de se charger, avec Banquo, de la conduite de la guerre. Son offre ayant été acceptée, le seul bruit de son approche avec de nouvelles troupes effraya tellement les rebelles qu'un grand nombre déserta secrètement; et Macdowald, ayant essayé avec le reste de tenir tête à Macbeth, fut mis en déroute, et forcé de s'enfuir dans un château où il avait renfermé sa femme et ses enfants; mais, désespérant d'y pouvoir tenir, et dans la crainte des supplices, il se tua, après avoir tué d'abord sa femme et ses enfants. Macbeth entra sans obstacle dans le château, dont les portes étaient demeurées ouvertes. Il n'y trouva plus que le cadavre de Macdowald au milieu de ceux de sa famille; et la barbarie de ce temps fut révoltée de ce qu'insensible à ce tragique spectacle,

[1] Soldats d'infanterie, armés les premiers à la légère, les seconds d'armes pesantes.

Macbeth fit couper la tête de Macdowald pour l'envoyer au roi, et attacher le reste du corps à un gibet. Il fit acheter très-cher aux habitants des îles le pardon de leur révolte, ce qui ne l'empêcha pas de faire exécuter tous ceux qu'il put prendre encore dans le Lochaber. Les habitants se récrièrent hautement contre cette violation de la foi promise, et les injures qu'ils proférèrent contre lui à cette occasion irritèrent tellement Macbeth, qu'il fut près de passer dans les îles avec une armée pour se venger; mais il fut détourné de ce projet par les conseils de ses amis, et surtout par les présents au moyen desquels les insulaires achetèrent une seconde fois leur pardon.

Peu de temps après, Suénon, roi de Norwége, ayant fait une descente en Écosse, Duncan, pour lui résister, se mit à la tête de la portion la plus considérable de son armée, dont il confia le reste à Macbeth et à Banquo. Duncan, battu et près de s'enfuir, se réfugia dans le château de Perth, où Suénon vint l'assiéger. Duncan ayant secrètement instruit Macbeth de ses intentions, feignit de vouloir traiter, et traîna la chose en longueur, jusqu'à ce qu'enfin, averti que Macbeth avait réuni des forces suffisantes, il indiqua un jour pour livrer la place, et en attendant il offrit aux Norwégiens de leur envoyer des provisions de bouche, qu'ils acceptèrent avec d'autant plus d'empressement que depuis plusieurs jours ils souffraient beaucoup de la disette.

Le pain et la bière qu'on leur livra avaient été mêlés du jus d'une baie extrêmement narcotique, en sorte que, s'en étant rassasiés avec avidité, ils tombèrent dans un sommeil dont il fut impossible de les tirer. Alors Duncan fit avertir Macbeth, qui, arrivant en diligence, et entrant sans obstacle dans le camp, massacra tous les Norwégiens, dont la plupart ne se réveillèrent pas, et dont les autres se trouvèrent tellement étourdis par l'effet du soporifique qu'ils ne purent faire aucune défense. Un grand nombre de mariniers de la flotte norwégienne, qui étaient venus pour prendre leur part de l'abondance répandue dans le camp, partagèrent le sort de leurs compatriotes, et Suénon, qui se sauva, lui onzième, de cette boucherie, trouva à peine assez d'hommes pour conduire le vaisseau sur lequel il s'enfuit en Norwége. Ceux qu'il laissa derrière furent, trois jours après, tellement battus par un vent d'est qu'ils se brisèrent les uns contre les autres et s'enfoncèrent dans la mer, dans un lieu appelé les sables de Drownelow, où ils sont encore aujourd'hui (1574), dit la chronique, « au grand danger des vaisseaux qui viennent « sur la côte, la mer les couvrant entièrement pendant « le flux, tandis que le reflux en laisse paraître quel- « ques parties au-dessus de l'eau. » Ce désastre causa une telle consternation en Norwége qu'encore plusieurs années après, on n'y armait point un chevalier sans lui faire jurer de venger ses compatriotes tués en

Écosse. Duncan, pour célébrer sa délivrance, ordonna de grandes processions; mais, pendant qu'on les célébrait, on apprit le débarquement d'une armée de Danois sous les ordres de Canut, roi d'Angleterre, qui venait venger son frère Suénon. Macbeth et Banquo allèrent au-devant d'eux, les défirent, les forcèrent à se rembarquer, et à payer une somme considérable pour obtenir la permission d'enterrer leurs morts à Saint-Colmes-Inch, où, dit la chronique, on voit encore un grand nombre de vieux tombeaux sur lesquels sont gravées les armes des Danois.

Tels sont, dans les exploits de Macbeth et de Banquo, ceux dont Shakspeare, d'après Hollinshed, a fait usage dans sa tragédie. Ce fut peu de temps après que Macbeth et Banquo, se rendant à Fores, où était le roi, et chassant en chemin à travers les bois et les champs, « sans autre compagnie que seulement eux-mêmes », furent soudainement accostés, au milieu d'une lande, par trois femmes bizarrement vêtues et « semblables à des créatures de l'ancien monde » (*elder world*), qui saluèrent Macbeth précisément comme on le voit dans la tragédie. Sur quoi Banquo : « Quelle manière de « femmes êtes-vous donc, dit-il, de vous montrer si « peu favorables envers moi que vous assigniez à mon « compagnon non-seulement de grands emplois, mais « encore un royaume, tandis qu'à moi vous ne me « donnez rien du tout? »—« Vraiment, dit la première

« d'entr'elles, nous te promettons de plus grands biens « qu'à lui, car il régnera en effet, mais avec une fin « malheureuse, et il ne laissera aucune postérité « pour lui succéder; tandis qu'au contraire, toi, à « la vérité, ne régneras pas du tout, mais de toi sorti- « ront ceux qui gouverneront l'Écosse par une longue « suite de postérité non interrompue. » Aussitôt elles disparurent. Quelque temps après, le thane de Cawdor ayant été mis à mort pour cause de trahison, son titre fut conféré à Macbeth qui commença, ainsi que Banquo, à ajouter grande foi aux prédictions des sorcières et à rêver aux moyens de parvenir à la couronne.

Il avait des chances d'y arriver légitimement, les fils de Duncan n'étant pas encore en âge de régner, et la loi d'Écosse portant que, si le roi mourait avant que ses fils ou descendants en ligne directe fussent assez âgés pour prendre le maniement des affaires, on élirait à leur place le plus proche parent du roi défunt. Mais Duncan ayant désigné, avant l'âge, son fils Malcolm pour prince de Cumberland et son successeur au trône, Macbeth, qui vit par-là ses espérances renversées, se crut en droit de venger l'injustice qu'il éprouvait. Il y était d'ailleurs sans cesse excité par Guach, sa femme, qui, brûlant du désir de se voir reine, et impatiente de tout délai, dit Boèce, « comme le sont toutes les femmes, » ne cessait de lui reprocher son manque de courage. Macbeth ayant donc assemblé à Inverness, d'autres

disent à Botgsvane, un grand nombre de ses amis à qui il fit part de son projet, tua Duncan, et se rendit avec son parti à Scone, où il se mit sans difficulté en possession de la couronne.

La chronique de Hollinshed rapporte sans aucun détail le meurtre de Duncan. Les incidents qu'a mis en scène Shakspeare sont tirés d'une autre partie de cette même chronique concernant le meurtre du roi Duffe assassiné, plus de soixante ans auparavant, par un seigneur écossais nommé Donwald. Voici les circonstances de ce meurtre, telles que les rapporte la chronique.

Duffe s'était montré, dès le commencement de son règne, très-occupé de protéger le peuple contre les malfaiteurs et « personnes oisives qui ne voulaient vivre que sur les biens des autres ». Il en fit exécuter plusieurs, força les autres à se retirer en Irlande, ou bien à apprendre quelque métier pour vivre. Bien qu'ils ne tinssent, à ce qu'il paraît, à la haute noblesse d'Écosse que par des degrés assez éloignés, les nobles, dit la chronique, furent très-offensés de « cette extrême « rigueur, regardant comme un déshonneur, pour « des gens descendus de noble parentage, d'être con- « traints de gagner leur vie par le travail de leurs « mains, ce qui n'appartient qu'aux hommes de la « glèbe et autres de la basse classe, nés pour travailler « à nourrir la noblesse et pour obéir à ses ordres ». Le roi fut en conséquence regardé par eux comme ennemi

des nobles et indigne de les gouverner, étant, disaient-ils, uniquement dévoué aux intérêts du peuple et du clergé, qui faisaient en ce temps cause commune contre l'oppression des grands seigneurs. Le mécontentement s'accroissant tous les jours, il s'éleva plusieurs révoltes, dans l'une desquelles entrèrent quelques jeunes gentilshommes, parents de Donwald, lieutenant pour le roi du château de Fores. Ces jeunes gens furent pris, et Donwald, qui jusqu'alors avait servi fidèlement et utilement le roi, se flatta d'obtenir leur grâce; mais n'ayant pu y parvenir, il en conçut un violent ressentiment. Sa femme, que des causes pareilles irritaient contre le roi, n'épargna rien pour l'aigrir, lui fit comprendre combien il lui serait facile de se venger lorsque Duffe viendrait, comme cela lui arrivait souvent, loger à Fores, sans autre garde que la garnison du château, qui était entièrement à leur dévotion, et elle lui en indiqua tous les moyens.

Duffe étant venu peu de temps après à Fores, la veille de son départ, lorsqu'il se fut couché après avoir prié Dieu beaucoup plus tard qu'à l'ordinaire, Donwald et sa femme se mirent à table avec les deux chambellans, dont ils avaient préparé avec soin « l'arrière-souper ou collation », et les enivrèrent si bien qu'ils les firent tomber dans un sommeil léthargique. Alors Donwald, « quoique dans son cœur il abhorrât cette action », excité par sa femme, appela quatre de ses domestiques

instruits de son projet, et qu'il avait séduits par des présents. Ils entrèrent dans la chambre de Duffe, le tuèrent, emportèrent son corps hors du château par une poterne, et, le mettant sur un cheval préparé à cet effet, le transportèrent à deux milles de là, près d'une petite rivière qu'ils détournèrent avec l'aide de quelques paysans; puis, creusant une fosse dans le fond du lit de la rivière, ils y enterrèrent le cadavre et firent repasser les eaux par-dessus, dans la crainte que s'il venait à être découvert, ses blessures ne saignassent lorsque Donwald en approcherait, et ne le fissent ainsi reconnaître comme l'auteur du meurtre. Donwald, pendant ce temps, avait eu soin de se tenir parmi ceux qui faisaient la garde, et qu'il ne quitta pas pendant le reste de la nuit. Les circonstances subséquentes, relatives au meurtre des deux chambellans, sont telles que Shakspeare les a représentées dans Macbeth. Il en est de même des prodiges qu'il rapporte, et qui eurent lieu à la mort de Duffe. Le soleil ne parut point durant six mois, jusqu'à ce qu'enfin les meurtriers ayant été découverts et exécutés, il brilla de nouveau sur la terre, et les champs se couvrirent de fleurs, bien que ce ne fût pas la saison.

Pour revenir à Macbeth, les dix premières années de son règne furent signalées par un gouvernement sage, équitable et vigoureux. On rapporte plusieurs de ses lois, dont voici quelques-unes.

« Celui qui en accompagnera un autre pour lui faire « cortége, soit à l'église, au marché, ou à quelque autre « lieu d'assemblée publique, sera mis à mort, à moins « qu'il ne reçoive sa subsistance de celui qu'il accom- « pagne. » La peine de mort était également portée contre celui qui prêtait serment à tout autre qu'au roi.

« Aucune sorte de seigneurs et de grands barons ne « pourront, sous peine de mort, contracter mariage « les uns avec les autres, surtout si leurs terres sont « voisines. »

« Toute arme (*armour*) et toute épée portée pour un « autre effet que la défense du roi et du royaume en « temps de guerre, sera confisquée à l'usage du roi, « avec tous les autres biens meubles (*moveable goods*) « de la personne délinquante. » Il est également défendu à tout homme du peuple d'entretenir un cheval pour aucun autre usage que l'agriculture, mais cela sous peine seulement de confiscation du cheval.

« Tous ceux qui, nommés gouverneurs ou (comme « je puis les appeler) capitaines, achèteront quelques « terres ou possessions dans les limites de leur com- « mandement, perdront ces terres ou possessions, et « l'argent qui aura servi à les payer. » Il leur est également défendu, sous peine de perdre leurs charges, sans pouvoir être remplacés par personne de leur famille, de marier leurs fils ou filles dans leur gouvernement.

« Personne ne pourra siéger dans une cour tempo-
« relle, sans y être autorisé par une convention du
« roi. » Tous les actes doivent être également passés au nom du roi.

Quelques autres lois ont pour objet d'assurer les immunités du clergé et l'autorité des censures de l'église, de régler les devoirs de la chevalerie, les successions, etc. Plusieurs de ces lois, dont quelques-unes assez singulières pour le temps, sont faites par des motifs d'ordre et de règle; d'autres sont destinées à maintenir l'indépendance civile contre le pouvoir oppressif des officiers de la couronne; mais la plupart ont évidemment pour objet de diminuer la puissance des nobles, et de concentrer toute l'autorité dans les mains du roi. Toutes sont rapportées par les historiens du temps comme des lois sages et bienfaisantes; et si Macbeth fût arrivé au trône par des moyens légitimes, s'il eût continué dans les voies de la justice comme il avait commencé, il aurait pu, dit la chronique de Hollinshed, « être compté au nombre des plus grands « princes qui eussent jamais régné ».

Mais ce n'était, continue notre chronique, qu'un zèle d'équité contrefait, et contraire à son inclination naturelle. Macbeth se montra enfin tel qu'il était; et le même sentiment de sa situation qui l'avait porté à rechercher la faveur publique par la justice, changea la justice en cruauté; « car les remords de sa con-

« science le tenaient dans une crainte continuelle « qu'on ne le servît de la même coupe qu'il avait admi- « nistrée à son prédécesseur. » Dès lors commence le Macbeth de la tragédie. Le meurtre de Banquo, exécuté de la même manière et pour les mêmes motifs que ceux que lui attribue Shakspeare, est suivi d'un grand nombre d'autres crimes qui lui font « trouver « une telle douceur à mettre ses nobles à mort que sa « soif pour le sang ne peut plus être satisfaite, et le « peuple n'est, pas plus que la noblesse, à l'abri de ses « barbaries et de ses rapines. » Des magiciens l'avaient averti de se garder de Macduff, dont la puissance d'ailleurs lui faisait ombrage, et sa haine contre lui ne cherchait qu'un prétexte. Macduff, prévenu du danger, forma le projet de passer en Angleterre pour engager Malcolm, qui s'y était réfugié, à venir réclamer ses droits. Macbeth en fut informé, « car les rois, dit la « chronique, ont des yeux aussi perçants que le lynx, « et des oreilles aussi longues que Midas, » et Macbeth tenait chez tous les nobles de son royaume des espions à ses gages. La fuite de Macduff, le massacre de tout ce qui lui appartenait, sa conversation avec Malcolm, sont des faits tirés de la chronique. Malcolm opposa d'abord aux empressements de Macduff des raisons tirées de sa propre incontinence, et Macduff lui répondit comme dans Shakspeare, en ajoutant seulement : « Fais-toi « toujours roi, et j'arrangerai les choses avec tant de

« prudence que tu pourras te satisfaire à ton plaisir, « si secrètement que personne ne s'en apercevra. » Le reste de la scène est fidèlement imité par le poëte ; et tout ce qui concerne la mort de Macbeth, les prédictions qui lui avaient été faites, et la manière dont elles furent à la fois éludées et accomplies, est tiré presque mot pour mot de la chronique où nous voyons enfin comment « par l'illusion du diable, il déshonora, par « la plus terrible cruauté, un règne dont les commen- « cements avaient été utiles à son peuple » [1]. Macbeth avait assassiné Duncan en 1040 ; il fut tué lui-même en 1057, après dix-sept ans de règne.

Tel est l'ensemble de faits auquel Shakspeare s'est chargé de donner l'âme et la vie. Il se place simplement au milieu des événements et des personnages, et d'un souffle mettant en mouvement toutes ces choses inanimées, il nous fait assister au spectacle de leur existence. Loin de rien ajouter aux incidents que lui a fournis la relation à laquelle il emprunte son sujet, il en retranche beaucoup ; il élague surtout ce qui altérerait la simplicité de sa marche et

[1] Chroniques de Hollinshed, édit. in-fol. de 1586, t. I, p. 168 et suiv., et pour ce qui concerne le meurtre du roi Duffe, p. 150 et suiv. C'est probablement des faits fournis par Hector Boèce à cette chronique que Buchanan, en rapportant beaucoup plus sommairement l'histoire de Macbeth, a dit : *Multa hic fabulosè quidam nostrorum affingunt; sed quia theatris aut milesiis fabulis sunt aptiora quàm historiæ, ea omitto.* (*Rerum Scot. Hist. l. VII.*)

embarrasserait l'action de ses personnages ; il supprime ce qui l'empêcherait de les pénétrer d'une seule vue et de les peindre en quelques traits. Macbeth, avec les crimes et les grandes qualités que lui attribue son histoire, serait un être trop compliqué; il faudrait en lui trop d'ambition et trop de vertu à la fois pour que l'une de ses dispositions pût se soutenir quelque temps en présence de l'autre, et l'on aurait besoin de trop grandes machines pour faire enfin pencher la balance de l'un ou de l'autre côté. Le Macbeth de Shakspeare n'est brillant que par ses vertus guerrières, et surtout par sa valeur personnelle ; il n'a que les qualités et les défauts d'un barbare : brave, mais point étranger à la crainte du péril dès qu'il y croit, cruel et sensible par accès, perfide par inconstance, toujours prêt à céder à la tentation qui se présente, qu'elle soit de crime ou de vertu, il a bien, dans son ambition et dans ses forfaits, ce caractère d'irréflexion et de mobilité qui appartient à une civilisation presque sauvage ; ses passions sont impérieuses, mais aucune série de raisonnements et de projets ne les détermine et ne les gouverne ; c'est un arbre élevé, mais sans racines, que le moindre vent peut ébranler et dont la chute est un désastre. De là naît sa grandeur tragique ; elle est dans sa destinée plus que dans son caractère. Macbeth, placé plus loin des espérances du trône, fût demeuré vertueux, et sa vertu eût été inquiète, car elle eût été seule-

ment le fruit de la circonstance ; son crime devient pour lui un supplice, parce que c'est la circonstance qui le lui a fait commettre : ce crime n'est pas sorti du fond de la nature de Macbeth; et cependant il s'attache à lui, l'enveloppe, l'enchaîne, le déchire de toutes parts, et lui crée ainsi une destinée tourmentée et irrémissible, où le malheureux s'agite vainement, ne faisant rien qui ne l'enfonce toujours davantage, et avec plus de désespoir, dans la carrière que lui prescrit désormais son implacable persécuteur. Macbeth est un de ces caractères marqués dans toutes les superstitions pour devenir la proie et l'instrument de l'esprit pervers, qui prend plaisir à les perdre parce qu'ils ont reçu quelque étincelle de la nature divine, et qui en même temps n'y rencontre que peu de difficultés, car cette lumière céleste ne lance en eux que des rayons passagers, à chaque instant obscurcis par les orages.

Lady Macbeth est bien précisément la femme d'un tel homme, le produit d'un même état de civilisation, d'une même habitude de passions. Elle y joint de plus d'être une femme, c'est-à-dire, sans prévoyance, sans généralité dans les vues, n'apercevant à la fois qu'une seule partie d'une seule idée, et s'y livrant tout entière sans jamais admettre ce qui pourrait l'en distraire et l'y troubler. Les sentiments qui appartiennent à son sexe ne lui sont point étrangers : elle aime son mari, connaît les plaisirs d'une mère, et n'a pu tuer elle-même Dun-

can, parce qu'il ressemblait à son père endormi; mais elle veut être reine; il faut pour cela que Duncan périsse; elle ne voit dans la mort de Duncan que le plaisir d'être reine; son courage est facile, car elle n'aperçoit pas ce qui pourrait la faire reculer. Lorsque la passion sera satisfaite et l'action commise, alors seulement les autres conséquences lui en seront révélées comme une nouveauté dont elle n'avait pas eu la plus légère prévision. Ces craintes, cette nécessité de nouveaux forfaits, que son mari avait entrevues d'avance, elle n'y avait jamais songé. Elle voulait bien rejeter le crime sur les deux chambellans; mais ce n'est pas elle qui songe à les tuer; ce n'est pas elle qui prépare le meurtre de Banquo, le massacre de la famille de Macduff; elle n'a pas vu si loin; elle n'avait pas même deviné, en entrant dans la chambre de Duncan égorgé, l'effet que produirait sur elle un pareil spectacle. Elle en sort troublée, ne dédaignant plus les terreurs de son mari, mais l'engageant seulement à ne se pas trop arrêter sur des images dont on voit qu'elle commence à se sentir elle-même obsédée. Le coup est porté, et se révélera dans l'admirable et terrible scène du somnambulisme; c'est là que nous apprendrons ce que devient, lorsqu'il n'est plus soutenu par l'aveugle emportement de la passion, ce caractère en apparence si inébranlable; Macbeth s'est affermi dans le crime, après avoir hésité à le commettre parce qu'il le comprenait; nous

verrons sa femme, succombant sous la connaissance qu'elle en a trop tard acquise, substituer une idée fixe à une autre, mourir pour s'en délivrer, et punir par la folie du désespoir le crime que lui a fait commettre la folie de l'ambition.

Les autres personnages, amenés seulement pour concourir à ce grand tableau de la marche et de la destinée du crime, n'ont d'autre couleur que celle de la situation que leur donne l'histoire. Les sorcières sont bien ce qu'elles doivent être, et je ne sais pourquoi il est d'usage de se récrier avec dégoût contre cette portion de la représentation de Macbeth : lorsqu'on voit ces viles créatures arbitres de la vie, de la mort, de toutes les chances et de tous les intérêts de l'humanité, et qui en disposent d'après les plus méprisables caprices de leur odieuse nature, à la terreur qu'inspire leur pouvoir se joint l'effroi que fait naître leur déraison, et le ridicule même d'un tel spectacle en augmente l'effet.

Le style de Macbeth est remarquable, dans son énergie sauvage, par une recherche qu'on aura raison de lui reprocher, mais qu'à tort on regarderait comme contraire à la vérité autant qu'elle l'est au naturel : la recherche n'est point incompatible avec la grossièreté des mœurs et des idées; elle semble même assez ordinaire aux temps et aux situations où manquent les idées générales. L'esprit, qui ne peut demeurer oisif,

s'attache alors aux plus petits rapports, s'y complaît et s'en fait une habitude que nous retrouvons dans toutes les situations analogues. Rien n'est plus alambiqué que l'esprit de la littérature du moyen-âge; ce que nous connaissons des discours des Sauvages contient beaucoup d'idées recherchées; la recherche est le caractère des beaux esprits de la classe inférieure; les injures même des gens du peuple sont composées quelquefois avec une recherche tout-à-fait singulière, comme si, dans ces moments où la colère exalte les facultés, leur esprit saisissait avec plus de facilité et d'abondance les rapports de ce genre, les seuls où il soit capable d'atteindre.

On croit que Macbeth fut représenté en 1606 : l'idée de faire une tragédie sur ce sujet, nécessairement agréable au roi Jacques qui venait de monter sur le trône d'Angleterre, fut probablement inspirée à Shakspeare par une pièce de vers en une petite scène, qu'en 1605 des étudiants d'Oxford récitèrent en latin devant le roi, et en anglais devant la reine qui l'avait accompagné dans la ville. Les étudiants étaient au nombre de trois, et parlaient probablement tour à tour; leurs discours roulèrent sur la prédiction faite à Banquo; et par une allusion au triple salut qu'avait reçu Macbeth, ils saluèrent Jacques roi d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. Ils le saluèrent même roi de France, ce qui détruisait assez gratuitement la vertu du nombre *trois*.

V

JULES CÉSAR

(1607)

Parmi les tragédies de Shakspeare que l'opinion a placées au premier rang, *Jules César* est celle dont les commentateurs ont parlé le plus froidement; le plus froid de tous, Johnson, se contente de dire : « Plusieurs « passages de cette tragédie méritent d'être remarqués, « et on y a généralement admiré la querelle et la récon- « ciliation de Brutus et de Cassius; mais jamais en « la lisant je ne me suis senti fortement agité, et en la « comparant à quelques autres ouvrages de Shak- « speare, il me semble qu'on la peut trouver assez « froide et peu propre à émouvoir. »

C'est adopter un principe de critique entièrement faux que de juger Shakspeare d'après lui-même, et de comparer les impressions qu'il a pu produire, dans un

genre et dans un sujet donnés, avec celles qu'il produira dans un autre sujet et un autre genre, comme s'il ne possédait qu'un mérite spécial et singulier qu'il fût tenu de déployer dans chaque occasion, et qui restât le titre unique de sa gloire. Ce génie vaste et vrai veut être mesuré sur une échelle plus large; c'est à la nature, c'est au monde qu'il faut comparer Shakspeare; et, dans chaque cas particulier, c'est entre la portion du monde et de la nature qu'il a dessein de représenter et le tableau qu'il en fait, que se doit établir la comparaison. Ne demandez pas au peintre de Brutus les mêmes impressions, les mêmes effets qu'à celui du roi Lear ou de Roméo et Juliette; Shakspeare pénétre au fond de tous les sujets, et sait tirer de chacun les impressions qui en découlent naturellement, et les effets distincts et originaux qu'il doit produire.

Qu'après cela, le spectacle de l'âme de Brutus soit, pour Johnson, moins touchant et moins dramatique que celui de telle ou telle passion, de telle ou telle situation de la vie, c'est là un résultat des inclinations personnelles du critique, et du tour qu'ont pris ses idées et ses sentiments; on n'y saurait trouver une règle générale, sur laquelle se doive fonder la comparaison entre des ouvrages d'un genre absolument différent. Il est des esprits formés de telle sorte que Corneille leur donnera plus d'émotions que Voltaire,

et une mère se sentira plus troublée, plus agitée à *Mérope* qu'à *Zaïre*. L'esprit de Johnson, plus droit et plus ferme qu'élevé, arrivait assez bien à l'intelligence des intérêts et des passions qui agitent la moyenne région de la vie, mais il ne parvenait guère à ces hauteurs où vit sans effort et sans distraction une âme vraiment stoïque. Le temps de Johnson n'était pas d'ailleurs celui des grands dévouements; et bien que, même à cette époque, le climat politique de l'Angleterre préservât un peu sa littérature de cette molle influence qui avait énervé la nôtre, elle ne pouvait cependant échapper entièrement à cette disposition générale des esprits, à cette sorte de matérialisme moral, qui n'accordant, pour ainsi dire, à l'âme aucune autre vie que celle qu'elle reçoit du choc des objets extérieurs, ne supposait pas qu'on pût lui offrir d'autres objets d'intérêt que le pathétique proprement dit, les douleurs individuelles de la vie, les orages du cœur et les déchirements des passions. Cette disposition du dix-huitième siècle était si puissante qu'en transportant sur notre théâtre la mort de César, Voltaire, qui se glorifiait à juste titre d'y avoir fait réussir une tragédie sans amour, n'a pas cru cependant qu'un pareil spectacle pût se passer de l'intérêt pathétique qui résulte du combat douloureux des devoirs et des affections. Dans cette grande lutte des derniers élans d'une liberté mourante contre un despotisme naissant, il est allé

chercher, pour lui donner la première place, un fait obscur, douteux, mais propre à lui fournir le genre d'émotions dont il avait besoin; et c'est de la situation, réelle ou prétendue, de Brutus placé entre son père et sa patrie, que Voltaire a fait le fond et le ressort de sa tragédie.

Celle de Shakspeare repose tout entière sur le caractère de Brutus; on l'a même blâmé de n'avoir pas intitulé cet ouvrage *Marcus Brutus* plutôt que *Jules César*. Mais si Brutus est le héros de la pièce, César, sa puissance, sa mort, en voilà le sujet. César seul occupe l'avant-scène; l'horreur de son pouvoir, le besoin de s'en délivrer remplissent toute la première moitié du drame; l'autre moitié est consacrée au souvenir et aux suites de sa mort. C'est, comme le dit Antoine, l'ombre de César « promenant sa vengeance; » et pour ne pas laisser méconnaître son empire, c'est encore cette ombre qui, aux plaines de Sardes et de Philippes, apparaît à Brutus comme son mauvais génie.

Cependant à la mort de Brutus finira le tableau de cette grande catastrophe. Shakspeare n'a voulu nous intéresser à l'événement de sa pièce que par rapport à Brutus, de même qu'il ne nous a présenté Brutus que par rapport à cet événement; le fait qui fournit le sujet de la tragédie et le caractère qui l'accomplit, la mort de César et le caractère de Brutus, voilà l'union qui constitue l'œuvre dramatique de Shakspeare; comme

l'union de l'âme et du corps constitue la vie, éléments également nécessaires l'un et l'autre à l'existence de l'individu. Avant que se préparât la mort de César, la pièce n'a pas commencé; après la mort de Brutus, elle finit.

C'est donc dans le caractère de Brutus, âme de sa pièce, que Shakspeare a déposé l'empreinte de son génie; d'autant plus admirable dans cette peinture, qu'en y demeurant fidèle à l'histoire, il en a su faire une œuvre de création, et nous rendre le Brutus de Plutarque tout aussi vrai, tout aussi complet dans les scènes que le poëte lui a prêtées que dans celles qu'a fournies l'historien. Cet esprit rêveur toujours occupé à s'interroger lui-même, ce trouble d'une conscience sévère aux premiers avertissements d'un devoir encore douteux, cette fermeté calme et sans incertitude dès que le devoir est certain, cette sensibilité profonde et presque douloureuse, toujours contenue dans la rigueur des plus austères principes, cette douceur d'âme qui ne disparaît pas un seul instant au milieu des plus cruels offices de la vertu, ce caractère de Brutus enfin, tel que l'idée nous en est à tous présente, marche vivant et toujours semblable à lui-même à travers les différentes scènes de la vie où nous le rencontrons, et où nous ne pouvons douter qu'il n'ait paru sous les traits que lui donne le poëte.

Peut-être cette fidélité historique a-t-elle causé la

froideur des critiques de Shakspeare sur la tragédie de *Jules César*. Ils n'y pouvaient rencontrer ces traits d'une originalité presque sauvage qui nous saisissent dans les ouvrages que Shakspeare a composés sur des sujets modernes, étrangers aux habitudes actuelles de notre vie, comme aux idées classiques sur lesquelles se sont formées les habitudes de notre esprit. Les mœurs de Hotspur sont certainement beaucoup plus originales pour nous que celles de Brutus : elles le sont davantage en elles-mêmes ; la grandeur des caractères du moyen-âge est fortement empreinte d'individualité ; la grandeur des anciens s'élève régulièrement sur la base de certains principes généraux qui ne laissent guère, entre les individus, d'autre différence très-sensible que celle de la hauteur à laquelle ils parviennent. C'est ce qu'a senti Shakspeare ; il n'a songé qu'à rehausser Brutus et non à le singulariser ; placés dans une sphère inférieure, les autres personnages reprennent un peu la liberté de leur caractère individuel, affranchi de cette règle de perfection que le devoir impose à Brutus. Le poëte aussi semble se jouer autour d'eux avec moins de respect, et se permettre de leur imposer quelques-unes des formes qui lui appartiennent plus qu'à eux. Cassius comparant avec dédain la force corporelle de César à la sienne, et parcourant la nuit les rues de Rome, au fort de la tempête, pour assouvir cette fièvre de danger qui le dévore, ressemble beaucoup plus à un compa-

gnon de Canut ou de Harold qu'à un Romain du temps de César; mais cette teinte barbare jette, sur les irrégularités du caractère de Cassius, un intérêt qui ne naîtrait peut-être pas aussi vif de la ressemblance historique. M. Schlegel, dont les jugements sur Shakspeare méritent toujours beaucoup de considération, me semble cependant tomber dans une légère erreur lorsqu'il remarque que « le poëte a indiqué avec finesse la supé« riorité que donnaient à Cassius une volonté plus « forte et des vues plus justes sur les événements. » Je pense au contraire que l'art admirable de Shakspeare consiste, dans cette pièce, à conserver au principal personnage toute sa supériorité, même lorsqu'il se trompe, et à la faire ressortir par ce fait même qu'il se trompe et que néanmoins on lui défère, que la raison des autres cède avec confiance à l'erreur de Brutus. Brutus va jusqu'à se donner un tort; dans la scène de la querelle avec Cassius, vaincu un moment par une effroyable et secrète douleur, il oublie la modération qui lui convient; enfin Brutus a tort une fois, et c'est Cassius qui s'humilie, car en effet Brutus est demeuré plus grand que lui.

Le caractère de César peut nous paraître un peu trop entaché de cette jactance commune à tous les temps barbares où la force individuelle, sans cesse appelée aux plus terribles luttes, ne s'y soutient que par le sentiment exalté de sa propre puissance, et même a besoin

d'être secourue par l'idée qu'en conçoivent les autres. Il fallait montrer dans César la force qui soumet les Romains et l'orgueil qui les écrase; Shakspeare n'avait qu'un coin pour laisser entrevoir cet état de l'âme du héros; il a forcé les couleurs. Cependant son César, je l'avoue, ne me paraît pas plus faux que le nôtre; Shakspeare me semble même, au milieu de ses rodomontades, lui avoir mieux conservé ces formes d'égalité que le despote d'une république garde toujours envers ceux qu'il opprime.

Le ton du *Jules César* est plus généralement soutenu que celui de la plupart des autres tragédies de Shakspeare. A peine, dans tout le rôle de Brutus, se trouve-t-il une image basse, et c'est au moment où il se laisse aller à la colère. Le soin visible qu'a mis le poëte à imiter le langage laconique que l'histoire attribue à son héros ne l'a que très-rarement conduit à l'affectation, si ce n'est dans le discours de Brutus au peuple, modèle de l'éloquence scholastique du temps de l'auteur. Le langage de Cassius, plus figuré parce qu'il est plus passionné, et d'une élévation moins simple que celui de Brutus, est cependant également exempt de trivialité. La harangue d'Antoine est un modèle de ruse et de la feinte simplicité d'un fourbe adroit qui veut gagner les esprits d'une multitude grossière et mobile. Voltaire blâme, au moins avec sévérité, Shakspeare d'avoir présenté sous une forme comique la scène des

Lupercales, dont le fond, dit-il, « est si noble et intéressant ». Voltaire ne voit ici qu'une couronne demandée à un peuple libre qui la refuse; mais César se faisant, en présence du peuple, l'acteur d'une farce préparée pour lui, et désespéré des applaudissements qu'on donne à la manière dont il a joué son rôle, c'était là en effet, pour les bons esprits de Rome, quelque chose d'extrêmement comique et qui ne pouvait leur être présenté autrement.

L'action de la pièce comprend depuis le triomphe de César, après la victoire remportée sur le jeune Pompée, jusqu'à la mort de Brutus, ce qui lui donne une durée d'environ trois ans et demi.

On a en anglais une autre tragédie de *Jules César* composée par lord Sterline, connue du public, à ce qu'il paraît, quelques années avant que Shakspeare composât la sienne, et à laquelle Shakspeare pourrait bien avoir emprunté quelques idées. Cette tragédie finit à la mort de César, que l'auteur a mise en récit. Un docteur Richard Eedes, célèbre de son temps comme poëte tragique, avait fait en latin une pièce sur le même sujet, imprimée, dit-on, en 1582, mais qui n'a pas été retrouvée, non plus qu'une pièce anglaise intitulée *The history of Cæsar and Pompey*, antérieure à l'année 1579. On imprima à Londres en 1607 une pièce intitulée *The tragedie of Cæsar and Pompey, or Cæsar's revenge*. Cette pièce, qui comprend depuis la bataille

de Pharsale jusqu'à celle de Philippes inclusivement, avait été représentée sur un théâtre particulier, par quelques étudiants d'Oxford ; on suppose qu'elle fut imprimée à l'occasion de la représentation et du succès de celle de Shakspeare, que la chronologie de M. Malone rapporte à cette même année 1607.

Le *Jules César* a été représenté, corrigé par Dryden et Davenant, sous le titre de *Julius Cæsar, with the death of Brutus,* imprimé à Londres en 1719.

Le duc de Buckingham a aussi retravaillé cette même tragédie qu'il a séparée en deux parties, la première sous le titre de *Julius Cæsar,* avec des changements, un prologue et un chœur ; la seconde sous le titre de *Marcus Brutus,* avec un prologue et deux chœurs ; toutes deux imprimées en 1722.

VI

OTHELLO

(1611)

« Il y avait jadis à Venise un More très-vaillant que sa bravoure et les preuves de prudence et d'habileté qu'il avait données à la guerre avaient rendu cher aux seigneurs de la république.... Il advint qu'une vertueuse dame d'une merveilleuse beauté, nommée Disdémona, séduite, non par de secrets désirs, mais par la vertu du More, s'éprit de lui, et que lui à son tour, vaincu par la beauté et les nobles sentiments de la dame, s'enflamma également pour elle. L'amour leur fut si favorable qu'ils s'unirent par le mariage, bien que les parents de la dame fissent tout ce qui était en leur pouvoir pour qu'elle prît un autre époux. Tant qu'ils demeurèrent à Venise, ils vécurent ensemble dans un si parfait accord et un repos si doux que

jamais il n'y eût entre eux, je ne dirai pas la moindre chose, mais la moindre parole qui ne fût d'amour. Il arriva que les seigneurs vénitiens changèrent la garnison qu'ils tenaient dans Chypre, et choisirent le More pour capitaine des troupes qu'ils y envoyaient. Celui-ci, bien que fort content de l'honneur qui lui était offert, sentait diminuer sa joie en pensant à la longueur et à la difficulté du voyage... Disdémona, voyant le More troublé, s'en affligeait, et, n'en devinant pas la cause, elle lui dit un jour pendant leur repas : — Cher More, pourquoi, après l'honneur que vous avez reçu de la Seigneurie, paraissez-vous si triste?—Ce qui trouble ma joie, répondit le More, c'est l'amour que je te porte; car je vois qu'il faut que je t'emmène avec moi affronter les périls de la mer, ou que je te laisse à Venise. Le premier parti m'est douloureux, car toutes les fatigues que tu auras à éprouver, tous les périls qui surviendront me rempliront de tourment; le second m'est insupportable, car me séparer de toi, c'est me séparer de ma vie.—Cher mari, que signifient toutes ces pensées qui vous agitent le cœur? Je veux venir avec vous partout où vous irez. S'il fallait traverser le feu en chemise, je le ferais. Qu'est-ce donc que d'aller avec vous par mer, sur un vaisseau solide et bien équipé?— Le More charmé jeta ses bras autour du cou de sa femme, et avec un tendre baiser lui dit : Que Dieu nous conserve longtemps, ma chère, avec un tel

amour! — et ils partirent et arrivèrent à Chypre après la navigation la plus heureuse.

« Le More avait avec lui un enseigne d'une très-belle figure, mais de la nature la plus scélérate qu'il y ait jamais eu au monde... Ce méchant homme avait aussi amené à Chypre sa femme, qui était belle et honnête; et, comme elle était Italienne, elle était chère à la femme du More, et elles passaient ensemble la plus grande partie du jour. De la même expédition était un officier fort aimé du More; il allait très-souvent dans la maison du More, et prenait ses repas avec lui et sa femme. La dame, qui le savait très-agréable à son mari, lui donnait beaucoup de marques de bienveillance, ce dont le More était très-satisfait. Le méchant enseigne ne tenant compte, ni de la fidélité qu'il avait jurée à sa femme, ni de l'amitié, ni de la reconnaissance qu'il devait au More, devint violemment amoureux de Disdémona, et tenta toutes sortes de moyens pour lui faire connaître et partager son amour... Mais elle, qui n'avait dans sa pensée que le More, ne faisait pas plus d'attention aux démarches de l'enseigne que s'il ne les eût pas faites... Celui-ci s'imagina qu'elle était éprise de l'officier... L'amour qu'il portait à la dame se changea en une terrible haine, et il se mit à chercher comment il pourrait, après s'être débarrassé de l'officier, posséder la dame, ou empêcher du moins que le More ne la possédât; et, machinant dans sa pensée mille choses

toutes infâmes et scélérates, il résolut d'accuser Disdémona d'adultère auprès de son mari, et de faire croire à ce dernier que l'officier était son complice.... Cela était difficile, et il fallait une occasion.... Peu de temps après, l'officier ayant frappé de son épée un soldat en sentinelle, le More lui ôta son emploi. Disdémona en fut affligée, et chercha plusieurs fois à le réconcilier avec son mari. Le More dit un jour à l'enseigne que sa femme le tourmentait tellement pour l'officier qu'il finirait par le reprendre. — Peut-être, dit le perfide, que Disdémona a ses raisons pour le voir avec plaisir. —Et pourquoi, reprit le More?—Je ne veux pas mettre la main entre le mari et la femme; mais si vous tenez vos yeux ouverts, vous verrez vous-même.—Et quelques efforts que fit le More, il ne voulut pas en dire davantage [1] ».

Le romancier continue et raconte toutes les pratiques du perfide enseigne pour convaincre Othello de l'infidélité de Desdémona. Il n'est pas, dans la tragédie de Shakspeare, un détail qui ne se retrouve dans la nouvelle de Cinthio : le mouchoir de Desdémona, ce mouchoir précieux que le More tenait de sa mère, et qu'il avait donné à sa femme pendant leurs premières amours; la manière dont l'enseigne s'en empare, et le fait trouver chez l'officier qu'il veut perdre; l'insistance

[1] *Hecatommythi, ovvero cento novelle di G.-B. Giraldi Cinthio.* Part., I, décad. 3, nov. 7, page 313-321; édition de Venise, 1608.

du More auprès de Desdémona pour ravoir ce mouchoir, et le trouble où la jette sa perte ; la conversation artificieuse de l'enseigne avec l'officier, à laquelle assiste de loin le More, et où il croit entendre tout ce qu'il craint; le complot du More trompé et du scélérat qui l'abuse pour assassiner l'officier ; le coup que l'enseigne porte par derrière à celui-ci, et qui lui casse la jambe ; enfin tous les faits, considérables ou non, sur lesquels reposent successivement toutes les scènes de la pièce, ont été fournis au poëte par le romancier, qui en avait sans doute ajouté un grand nombre à la tradition historique qu'il avait recueillie. Le dénouement seul diffère : dans la nouvelle, le More et l'enseigne assomment ensemble Desdémona pendant la nuit, font écrouler ensuite sur le lit où elle dormait le plafond de la chambre, et disent qu'elle a été écrasée par cet accident. On en ignore quelque temps la vraie cause. Bientôt le More prend l'enseigne en aversion, et le renvoie de son armée. Une autre aventure porte l'enseigne, de retour à Venise, à accuser le More du meurtre de sa femme. Ramené à Venise, le More est mis à la question et nie tout ; il est banni, et les parents de Desdémona le font assassiner dans son exil. Un nouveau crime fait arrêter l'enseigne, et il meurt, brisé par les tortures. « La femme de l'enseigne, dit Giraldi Cinthio, qui avait tout su, a tout rapporté, depuis la mort de son mari, comme je viens de le raconter. »

Il est clair que ce dénouement ne pouvait convenir à la scène; Shakspeare l'a changé parce qu'il le fallait absolument. Du reste il a tout conservé, tout reproduit; et non-seulement il n'a rien omis, mais il n'a rien ajouté; il semble n'avoir attaché aux faits mêmes presque aucune importance; il les a pris comme ils se sont offerts, sans se donner la peine d'inventer le moindre ressort, d'altérer le plus petit incident.

Il a tout créé cependant; car, dans ces faits si exactement empruntés à autrui, il a mis la vie qui n'y était point. Le récit de Giraldi Cinthio est complet; rien de ce qui semble essentiel à l'intérêt d'une narration n'y manque; situations, incidents, développement progressif de l'événement principal, cette construction, pour ainsi dire extérieure et matérielle, d'une aventure pathétique et singulière, s'y rencontre toute dressée; quelques-unes des conversations ne sont même pas dépourvues d'une simplicité naïve et touchante. Mais le génie qui, à cette scène, fournit les acteurs, qui crée des individus, impose à chacun d'eux une figure, un caractère, qui fait voir leurs actions, entendre leurs paroles, pressentir leurs pensées, pénétrer leurs sentiments; cette puissance vivifiante qui ordonne aux faits de se lever, de marcher, de se déployer, de s'accomplir; ce souffle créateur qui, se répandant sur le passé, le ressuscite et le remplit en quelque sorte d'une vie présente et impérissable; c'est là ce que Shakspeare possé-

dait seul ; et c'est avec quoi, d'une nouvelle oubliée, il a fait *Othello*.

Tout subsiste en effet et tout est changé. Ce n'est plus un More, un officier, un enseigne, une femme, victime de la jalousie et de la trahison. C'est Othello, Cassio, Iago, Desdémona, êtres réels et vivants, qui ne ressemblent à aucun autre, qui se présentent en chair et en os devant le spectateur, enlacés tous dans les liens d'une situation commune, emportés tous par le même événement, mais ayant chacun sa nature personnelle, sa physionomie distincte, concourant chacun à l'effet général par des idées, des sentiments, des passions, des actes qui lui sont propres et qui découlent de son individualité. Ce n'est point le fait, ce n'est point la situation qui a dominé le poëte et où il a cherché tous ses moyens de saisir et d'émouvoir. La situation lui a paru posséder les conditions d'une grande scène dramatique ; le fait l'a fappé comme un cadre heureux où pouvait venir se placer la vie. Soudain il a enfanté des êtres complets en eux-mêmes, animés et tragiques indépendamment de toute situation particulière et de tout fait déterminé; il les a enfantés capables de sentir et de déployer, sous nos yeux, tout ce que pouvait faire éprouver et produire à la nature humaine l'événement spécial au sein duquel ils allaient se mouvoir ; et il les a lancés dans cet événement, bien sûr qu'à chaque circonstance qui lui serait fournie par le récit, il trouverait en eux, tels qu'il

les avait faits, une source féconde d'effets pathétiques et de vérité.

Ainsi crée le poëte, et tel est le génie poétique. Les événements, les situations mêmes ne sont pas ce qui lui importe, ce qu'il se complaît à inventer : sa puissance veut s'exercer autrement que dans la recherche d'incidents plus ou moins singuliers, d'aventures plus ou moins touchantes; c'est par la création de l'homme lui-même qu'elle se manifeste; et quand elle crée l'homme, elle le crée complet, armé de toutes pièces, tel qu'il doit être pour suffire à toutes les vicissitudes de la vie, et offrir en tous sens l'aspect de la réalité. Othello est bien autre chose qu'un mari jaloux et aveuglé, et que la jalousie pousse au meurtre ; ce n'est là que sa situation pendant la pièce, et son caractère va fort au-delà de sa situation. Le More brûlé du soleil, au sang ardent, à l'imagination vive et brutale, crédule par la violence de son tempérament aussi bien que par celle de sa passion ; le soldat parvenu, fier de sa fortune et de sa gloire, respectueux et soumis devant le pouvoir de qui il tient son rang, n'oubliant jamais, dans les transports de l'amour, les devoirs de la guerre, et regrettant avec amertume les joies de la guerre quand il perd tout le bonheur de l'amour ; l'homme dont la vie a été dure, agitée, pour qui des plaisirs doux et tendres sont quelque chose de nouveau qui l'étonne en le charmant, et qui ne lui donne pas le sentiment de la sécurité, bien

que son caractère soit plein de générosité et de confiance; Othello enfin, peint non-seulement dans les portions de lui-même qui sont en rapport présent et direct avec la situation accidentelle où il est placé, mais dans toute l'étendue de sa nature et tel que l'a fait l'ensemble de sa destinée; c'est là ce que Shakspeare nous fait voir. De même Iago n'est pas simplement un ennemi irrité et qui veut se venger, ou un scélérat ordinaire qui veut détruire un bonheur dont l'aspect l'importune; c'est un scélérat cynique et raisonneur, qui de l'égoïsme s'est fait une philosophie, et du crime une science; qui ne voit dans les hommes que des instruments ou des obstacles à ses intérêts personnels; qui méprise la vertu comme une absurdité et cependant la hait comme une injure; qui conserve, dans la conduite la plus servile, toute l'indépendance de sa pensée, et qui, au moment où ses crimes vont lui coûter la vie, jouit encore, avec un orgueil féroce, du mal qu'il a fait, comme d'une preuve de sa supériorité.

Qu'on appelle l'un après l'autre tous les personnages de la tragédie, depuis ses héros jusqu'aux moins considérables, Desdémona, Cassio, Émilia, Bianca: on les verra paraître, non sous des apparences vagues, et avec les seuls traits qui correspondent à leur situation dramatique, mais avec des formes précises, complètes, et tout ce qui constitue la personnalité. Cassio n'est point là simplement pour devenir l'objet de la jalousie d'O-

thello, et comme une nécessité du drame; il a son caractère, ses penchants, ses qualités, ses défauts; et de ce qu'il est découle naturellement l'influence qu'il exerce sur ce qui arrive. Émilia n'est point une suivante employée par le poëte comme instrument soit du nœud, soit de la découverte des perfidies qui amènent la castastrophe; elle est la femme d'Iago qu'elle n'aime point, et à qui cependant elle obéit parce qu'elle le craint, et quoiqu'elle s'en méfie; elle a même contracté, dans la société de cet homme, quelque chose de l'immoralité de son esprit; rien n'est pur dans ses pensées ni dans ses paroles; cependant elle est bonne, attachée à sa maîtresse; elle déteste le mal et la noirceur. Bianca elle-même a sa physionomie tout-à-fait indépendante du petit rôle qu'elle joue dans l'action. Oubliez les événements, sortez du drame; tous ces personnages demeureront réels, animés, distincts; ils sont vivants par eux-mêmes; leur existence ne s'évanouira point avec leur situation. C'est en eux que s'est déployé le pouvoir créateur du poëte, et les faits ne sont, pour lui, que le théâtre sur lequel il leur ordonne de monter.

Comme la nouvelle de Giraldi Cinthio, entre les mains de Shakspeare, était devenue *Othello*, de même, entre les mains de Voltaire, *Othello* est devenu *Zaïre*. Je ne veux point comparer. De tels rapprochements sont presque toujours de vains jeux d'esprit qui ne prouvent rien, si ce n'est l'opinion personnelle de celui

qui juge. Voltaire aussi était un homme de génie; la meilleure preuve du génie, c'est l'empire qu'il exerce sur les hommes : là où s'est manifestée la puissance de saisir, d'émouvoir, de charmer tout un peuple, ce fait seul répond à tout; le génie est là, quelques reproches qu'on puisse adresser au système dramatique ou au poëte. Mais il est curieux d'observer l'infinie variété des moyens par lesquels le génie se déploie, et combien de formes diverses peut recevoir de lui le même fond de situations et de sentiments.

Ce que Shakspeare a emprunté du romancier italien, ce sont les faits; sauf le dénoûment, il n'en a répudié, il n'en a inventé aucun. Or les faits sont précisément ce que Voltaire n'a pas emprunté à Shakspeare. La contexture entière du drame, les lieux, les incidents, les ressorts, tout est neuf, tout est de sa création. Ce qui a frappé Voltaire, ce qu'il a voulu reproduire, c'est la passion, la jalousie, son aveuglement, sa violence, le combat de l'amour et du devoir, et ses tragiques résultats. Toute son imagination s'est portée sur le développement de cette situation. La fable, inventée librement, n'est dressée que vers ce but; Lusignan, Nérestan, le rachat des prisonniers, tout a pour dessein de placer Zaïre entre son amant et la foi de son père, de motiver l'erreur d'Orosmane, et d'amener ainsi l'explosion progressive des sentiments que le poëte voulait peindre. Il n'a point imprimé à ses personnages

un caractère individuel, complet, indépendant des circonstances où ils paraissent. Ils ne vivent que par la passion et pour elle. Hors de leur amour et de leur malheur, Orosmane et Zaïre n'ont rien qui les distingue, qui leur donne une physionomie propre et les fît partout reconnaître. Ce ne sont point des individus réels, en qui se révèlent, à propos d'un des incidents de leur vie, les traits particuliers de leur nature et l'empreinte de toute leur existence. Ce sont des êtres en quelque sorte généraux, et par conséquent un peu vagues, en qui se personnifient momentanément l'amour, la jalousie, le malheur, et qui intéressent, moins pour leur propre compte et à cause d'eux-mêmes, que parce qu'ils deviennent ainsi, et pour un jour, les représentants de cette portion des sentiments et des destinées possibles de la nature humaine.

De cette manière de concevoir le sujet, Voltaire a tiré des beautés admirables. Il en est résulté aussi des lacunes et des défauts graves. Le plus grave de tous, c'est cette teinte romanesque qui réduit, pour ainsi dire, à l'amour l'homme tout entier, et rétrécit le champ de la poésie en même temps qu'elle déroge à la vérité. Je ne citerai qu'un exemple des effets de ce système ; il suffira pour les faire tous pressentir.

Le sénat de Venise vient d'assurer à Othello la tranquille possession de Desdémona ; il est heureux, mais il faut qu'il parte, qu'il s'embarque pour Chypre, qu'il

s'occupe de l'expédition qui lui est confiée : « Viens, « dit-il à Desdémona, je n'ai à passer avec toi qu'une « heure d'amour, de plaisir et de tendres soins. Il faut « obéir à la nécessité. »

Ces deux vers ont frappé Voltaire, il les imite; mais en les imitant, que fait-il dire à Orosmane, aussi heureux et confiant? Précisément le contraire de que dit Othello :

> Je vais donner une heure aux soins de mon empire,
> Et le reste du jour sera tout à Zaïre.

Ainsi voilà Orosmane, ce fier sultan qui, tout à l'heure, parlait de conquêtes et de guerre, s'inquiétait du sort des Musulmans et tançait la *mollesse* de ses voisins, le voilà qui n'est plus ni sultan ni guerrier; il oublie tout, il n'est plus qu'amoureux. A coup sûr, Othello n'est pas moins passionné qu'Orosmane, et sa passion ne sera ni moins crédule ni moins violente; mais il n'abdique pas, en un instant, tous les intérêts, toutes les pensées de sa vie passée et future. L'amour possède son cœur sans envahir toute son existence. La passion d'Orosmane est celle d'un jeune homme qui n'a jamais rien fait, jamais rien eu à faire, qui n'a encore connu ni les nécessités ni les travaux du monde réel. Celle d'Othello se place dans un caractère plus complet, plus expérimenté et plus sérieux. Je crois cela moins factice et plus conforme aux vraisemblances morales aussi bien qu'à la vérité positive. Mais, quoi qu'il en soit, la

différence des deux systèmes se révèle pleinement dans ce seul trait. Dans l'un, la passion et la situation sont tout; c'est là que le poëte puise tous ses moyens : dans l'autre, ce sont les caractères individuels et l'ensemble de la nature humaine qu'il exploite; une passion, une situation ne sont, pour lui, qu'une occasion de les mettre en scène avec plus d'énergie et d'intérêt.

L'action qui fait le sujet d'*Othello* doit être rapportée à l'année 1570, époque de la principale attaque des Turcs contre l'île de Chypre, alors au pouvoir des Vénitiens. Quant à la date de la composition même de la tragédie, M. Malone la fixe à l'année 1611. Quelques critiques doutent que Shakspeare ait connu la nouvelle même de Giraldi Cinthio, et supposent qu'il n'a eu entre les mains qu'une imitation française, publiée à Paris en 1584 par Gabriel Chappuys. Mais l'exactitude avec laquelle Shakspeare s'est conformé au récit italien, jusque dans les moindres détails, me porte à croire qu'il a fait usage de quelque traduction anglaise plus littérale.

SUR OTHELLO,

TRADUIT EN VERS FRANÇAIS PAR M. ALFRED DE VIGNY,

ET SUR

L'ÉTAT DE L'ART DRAMATIQUE EN FRANCE

en 1830

PAR M. LE DUC DE B.....

(Extrait de la *Revue française;* janvier 1830.)

Ce n'était pas en vain que des esprits clairvoyants, conservateurs, et surtout de bon conseil, s'adressaient à l'autorité dès les premiers jours de l'an de grâce 1829; ce n'était pas sans motifs qu'ils invoquaient César et ses légions, c'est-à-dire Son Excellence le ministre de l'intérieur et nos seigneurs les gentilshommes de la Chambre, les adjurant de sauver de sa ruine le sanctuaire des Muses, et de repousser l'invasion des Barbares. Le péril n'était que trop réel; et cette fois, comme au temps jadis, César n'en ayant tenu compte, leur complainte pathétique, leur *gemitus Britannorum*, s'étant exhalé en vaine fumée, voici maintenant que le mal est devenu sans remède. Ces Barbares qui frappaient aux portes, enhardis par l'impunité, ils ont forcé

la première enceinte; ils ont fait brèche au corps de la place; bien plus, ils ont contraint la citadelle elle-même à capituler. Le Théâtre-Français s'est rendu, faute d'avoir été secouru à propos et ravitaillé en temps opportun. Dans la soirée du 25 octobre dernier, Attila-Shakspeare en a pris possession avec armes et bagages, enseignes déployées, au fracas de mille fanfares. Pauvres poëtes de la vieille roche, qu'allez-vous devenir? Il ne reste plus aux âmes faibles qu'à se rendre, à sacrifier sur l'autel des faux dieux, et aux vrais croyants qu'à s'envelopper la tête de leur manteau.

Plaisanterie à part, la révolution qui s'opère depuis quelque temps dans le goût du public est un phénomène curieux et singulièrement digne d'attention. Jamais plus notable changement ne s'est prononcé avec plus d'éclat et de rapidité.

C'est à grand'peine si vingt années nous séparent du jour où M. Népomucène Lemercier lança, sur la scène de l'Odéon, le navire qui portait d'Espagne en Amérique Christophe Colomb et son génie. On sait quel accueil reçut ce coup d'essai dans le genre romantique. Le nom de l'auteur commandait pourtant le respect, et son rare talent lui donnait au moins droit à la bienveillance. D'ailleurs, hardi et prudent tout ensemble comme son héros, avant de risquer l'aventure, il n'avait rien négligé pour désarmer les préventions du parterre. Il ne donnait cet enfant perdu que comme un ca-

price d'imagination, une lubie sans conséquence; il n'avait garde de profaner, en l'en décorant, les dénominations sacramentales de tragédie, de comédie, voire même de drame. Ses amis protestaient de son profond respect pour la triple unité, pour la très-sainte Trimourti aristotélique, pour les divins préceptes consacrés dans les codes poétiques d'Horace et de Boileau, illustrés dans les doctes gloses de Le Batteux et de La Harpe, et dans la *Rhétorique des Demoiselles*. Inutiles précautions: en dépit de ce qu'il renfermait de traits originaux et de beautés véritables, le pauvre *Christophe* fut outrageusement sifflé et resifflé. Ceux qui se hasardèrent à lui rendre justice payèrent cher une semblable audace; peu s'en fallut que le reste des spectateurs, dans l'excès de son indignation, ne les mît en pièces; il y en eut même deux, si nous avons bonne mémoire, qui furent presque assommés sur place, martyrs d'une cause à peine naissante, Jean Hus et Jérôme de Prague d'une doctrine qui attendait encore ses Luther et ses Mélanchthon.

Aujourd'hui, nous voyons, avec la plus grande bénignité, représenter sur nos théâtres des pièces dont la durée embrasse, entre huit et neuf heures du soir, vingt, trente, quarante années, plus ou moins; des pièces où, littéralement parlant, le principal personnage

Enfant au premier acte, est barbon au dernier,

et qui n'ont même guère d'autre titre à la bienveillance qu'on leur témoigne. Tranquillement assis sur nos banquettes, nous suivons, sans le moindre scrupule, le roi Louis XI du Plessis-lès-Tours à Péronne, regrettant seulement que ce petit voyage ne soit pas tout-à-fait pour nous un voyage de plaisir.

Il y a sept ou huit ans que trois ou quatre comédiens anglais, se trouvant de loisir à Paris, imaginèrent de nous donner, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, sur le théâtre de *la Femme à deux Maris* et du *Pied de Mouton*, un échantillon de leur savoir-faire. Aussitôt grande rumeur. La prise de possession de Calais et de Dunkerque par les troupes de Sa Majesté britannique n'aurait certainement pas excité une plus patriotique colère. Gardien des pures doctrines, dépositaire des saines traditions en matière de goût, le public des boulevards prit fait et cause dans cette affaire, avec une violence inimaginable, et sans l'intervention de la police, Dieu sait si les pauvres histrions d'outre-mer n'auraient pas été lapidés.

Qui aurait pu prévoir alors que, trois ans plus tard, les coryphées de Covent-Garden et de Drury-Lane passeraient et repasseraient incessamment le détroit pour nos menus plaisirs? que la plus brillante compagnie de Paris assiégerait en foule le plus à la mode de nos théâtres pour les applaudir à tout rompre, et pour prodiguer à leur système de déclamation des éloges

tant soit peu exagérés, s'il est permis de le dire ?

Chacun peut se rappeler les murmures qui interrompirent, lors de la première représentation du *Cid d'Andalousie,* cette scène charmante où le héros de la pièce, tranquillement assis aux pieds de sa bien aimée, sans desseins, sans inquiétudes, uniquement possédé de l'idée de son prochain bonheur, dans un profond oubli et du monde, et des hommes, et de toutes choses, l'entretenait doucement des progrès de leur amour mutuel, et lui rappelait, en vers pleins de délicatesse et de grâce, les premiers traits furtifs de leur muette intelligence.

Ni le talent de Talma, ni celui de mademoiselle Mars ne purent obtenir grâce, en cette occasion, devant le rigorisme du parterre. Le parterre trouva qu'une belle scène était un hors-d'œuvre, qu'elle entravait la rapidité de l'action, en un mot, qu'elle violait ouvertement la règle : *Semper ad eventum festina;* il fut inexorable.

Entrez demain au Théâtre-Français; vous verrez là Desdémona vouée à la mort par le farouche Othello, encore à demi glacée de ses propos sinistres et de ses regards terribles, sur le point de franchir le seuil de cette chambre fatale qui va devenir son sépulcre ; vous la verrez, disons-nous, s'arrêter pour détacher pièce à pièce, en présence du public, les ornements dont elle est parée, et pour converser négligemment avec sa com-

pagne; vous la verrez interrompre la confidence des inquiétudes dont elle est dévorée, et s'informant des nouvelles apportées de Venise par son jeune parent, l'envoyé du sénat; puis tout-à-coup se rappelant mélancoliquement les jours de son enfance, vous l'entendrez murmurer à demi-voix une vieille ballade, sans autre rapport avec sa situation que l'inexprimable tristesse dont elle est empreinte. Vous la verrez enfin terminer cet entretien en discutant gravement sur la vertu et la fragilité des femmes, en réprimandant, avec une dignité modeste et indulgente, les propos légers d'Émilia, et en priant Dieu humblement de veiller sur elle-même, et de la conserver toujours pure et sage. Et vous verrez le public ravi, justement ravi de cette scène, et bien plus chagrin qu'impatient de la voir finir.

Il est bon néanmoins de remarquer une chose. Cette révolution signalée s'est accomplie dans le goût même du public plutôt, ou du moins plus décidément que dans ses doctrines.

Qu'on lui montre un ouvrage dramatique conçu selon les idées nouvelles; il l'accueille avec une sorte d'empressement; il y prend plaisir; cela seul suffit pour le mettre en favorable humeur. Les bilboquets et les sarbacanes des mignons de Henri III ont tenu lieu de plus d'un genre de mérite à la pièce de M. Dumas. La joie de voir Richard d'Angleterre bossu, estropié

et goguenard, a racheté ce qu'il y avait d'ingrat dans le sujet de *Jeanne Shore*. *Olga* doit son succès à la singularité d'avoir été jouée par des acteurs comiques; et *Marino Faliero* quelque peu du sien à l'idée d'une mésalliance entre la tragédie et le mélodrame.

Mais tolérer, conniver, voir même de bon œil, ce n'est pas tout à fait approuver. Si vous alliez bâtir trop tôt sur ce fondement, si vous vous hâtiez de supposer que ce même public a définitivement pris parti dans la grande controverse qui divise nos beaux esprits depuis quinze ou vingt ans, vous pourriez fort bien vous trouver loin de compte : entre les actions et les principes, en effet, grande est souvent la différence, et bien des gens se font volontiers libertins qui n'oseraient se proclamer libres penseurs. Notre public sourit aux tentatives des novateurs, mais ce n'est pas sans quelque scrupule de conscience; il s'y plaît, mais il n'est pas bien sûr encore d'avoir droit et raison de s'y plaire. Du succès, des applaudissements, vous en obtiendrez de lui, et même à très-bon marché, pourvu que ce soit sans trop tirer à conséquence. Que les choses en revanche prennent un tour plus sérieux; demandez-lui de se commettre par une profession de foi véritable, de s'engager, par quelque acte réfléchi et sans retour, aux dogmes de la réforme dramatique, et vous serez tout surpris de le trouver infiniment circonspect.

La preuve de ceci, il n'est pas nécessaire de l'aller

chercher bien loin; ce qui s'est passé précisément à la première représentation du *Maure de Venise* est de nature à ne laisser aucun doute.

Cette fois, en effet, l'entreprise allait à tout. En l'accueillant, nul moyen de prendre le change et de se rejeter sur de vains prétextes. Il n'était plus question d'encourager un auteur novice; il ne s'agissait pas de fermer complaisamment les yeux sur telle ou telle licence, en considération de l'adresse employée à l'encadrer et à la sauver; aucun motif d'indulgence qui pût être puisé soit dans le peu d'importance de l'ouvrage lui-même, soit dans la condition plus ou moins subalterne du théâtre. Non; il s'agissait bien réellement de se prononcer; il s'agissait d'inaugurer, à la face du ciel et des hommes, un système dramatique tout opposé au nôtre, ou d'en conjurer l'établissement; il s'agissait d'admettre ou de repousser William Shakspeare, à titre de rival des maîtres de notre scène.

Cet événement était préparé de longue main; il était attendu, non sans impatience. En l'annonçant avec des espérances très-diverses, la plupart de nos feuilles publiques s'accordaient à déclarer que ce jour serait un grand jour, un jour où se viderait en champ clos la querelle du classique et du romantique, un jour qui devait éclairer le triomphe ou le désastre des nouvelles doctrines en littérature.

Eh bien! ô vanité des prévisions humaines! il a lui,

ce jour prétendu décisif, et, tout considéré, nous n'en sommes guère plus avancés. L'œuvre du grand tragique de la Grande-Bretagne a été saluée par un tonnerre d'applaudissements; ces mêmes journaux nous l'ont appris; mais ils nous ont appris aussi que ce tonnerre d'applaudissements partait, à peu près exclusivement, d'un petit groupe d'admirateurs passionnés, venus avec le ferme propos de s'extasier à chaque point, à chaque virgule, à chaque interjection, et distribuant libéralement les épithètes d'idiot, d'imbécile, d'ignare, à quiconque semblait hésiter. D'un autre côté, des sifflets assez prononcés ont fait explosion de loin en loin; mais, à ce qu'il semble, ces sifflets provenaient, non moins exclusivement, d'un autre petit groupe, tout aussi peu nombreux, de détracteurs acharnés, résolus à trouver tout détestable et à ne pas demeurer en reste de qualifications vitupératives vis-à-vis de leurs adversaires. Entre ces deux factions, le gros du parterre a paru conserver une neutralité raisonnée. Évidemment sur ses gardes, craignant de voir sa religion surprise, et de se laisser entraîner à quelque démonstration précipitée, sensible cependant, profondément sensible aux grandes beautés de la pièce, il s'est montré constamment, durant le cours de la représentation, curieux, étonné, ému, bienveillant, prenant les plus grandes témérités en bonne part; il s'est prêté volontiers, quoique sans humeur ni violence, à faire taire les impro-

bateurs ; il a laissé de bonne grâce le champ libre aux enthousiastes, mais en évitant, avec grand soin, de s'enrôler sous leurs bannières et de s'associer à leurs transports.

Ainsi, les cœurs sont gagnés, mais les esprits demeurent encore en suspens ; le difficile, pour nos réformateurs , ce n'est plus de se faire écouter, c'est de se faire avouer par ceux-là mêmes qui leur veulent le plus de bien. Ils se trouvent dans la position où se sont trou-

pendant vingt ans, les Noirs de Saint-Domingue; on consent à commercer avec eux ; on répugne, ou du moins on balance à les reconnaître. Patience, ils en viendront à leurs fins ; en révolution, lorsqu'une fois le fait est décidément acquis, le droit n'est jamais bien loin ; ils ont triomphé des habitudes, des préjugés irrationnels, des résistances involontaires; c'était là le point délicat ; les théories, surtout les théories un peu surannées , n'ont pas la vie si dure.

Or, maintenant, tel étant l'état des choses, et les progrès de l'esprit novateur devenant, chaque jour, on ne saurait plus manifestes, reste à savoir quelle en est la cause ; reste à savoir si c'est un mal ou un bien, si l'esprit novateur est, cette fois, un esprit de lumières ou de ténèbres.

Esprit de ténèbres, nous crie-t-on d'un certain côté; véritable esprit de perdition.

Consultez, par exemple, plusieurs de nos gens de

goût; entrez, si l'accès vous en est ouvert, dans telle ou telle de leurs réunions; et là, d'abord, vous entendrez beau bruit sur la confusion des genres, sur le mépris des règles, sur l'oubli des saines doctrines et le dédain des vrais modèles; ensuite, pour peu que l'on soit à l'aise et en petit comité, vous saurez bientôt à qui l'on doit s'en prendre de tout ce désordre. L'auteur de l'*Allemagne*, celui du *Génie du Christianisme*, le traducteur de *Wallenstein*, les deux Schlegel, bien d'autres encore, voilà les coupables; la tête leur a tourné, et ils ont tourné toutes les têtes. M. de Stendhal a sa part dans l'anathème; le *Globe* surtout a la sienne. Il n'y a pas jusqu'à M. Ladvocat, libraire-éditeur du *Théâtre étranger*, qui n'en soit atteint. Plus d'un poëte émérite, soi-disant comique ou tragique, vous l'apprendra du plus grand sérieux du monde. Si l'on ne s'était avisé de faire traduire, à la toise, les productions monstrueuses dès pays situés au-delà du Rhin, de la Manche ou des Pyrénées, si l'on ne s'était évertué, ensuite, à les publier sur beau papier et en beaux caractères, le tout avec un grand étalage d'affiches et d'annonces, nous n'en serions pas où nous en sommes.

C'est très-bien dit, sans doute, et c'est encore mieux raisonné.

On a abusé de l'innocence de ce bon public! Le peuple parisien, comme le peuple pnycéen, dans *les Chevaliers* d'Aristophane, est un pauvre sot qui s'est

laissé fourvoyer et mettre à mal par de méchants conseils!

En faisant, avec diligence, toutes les perquisitions convenables, on trouverait aussi, sur la rive gauche de la Seine, un certain nombre de salons où se rassemblent chaque soir de très-bonnes âmes, lesquelles déplorent, de très-bonne foi, la corruption de nos mœurs. A les entendre, le feu du ciel ne peut manquer de descendre sur nous tôt ou tard; notre pauvre pays se trouve en pire état que Sodome et Gomorrhe; la Révolution française a profondément gangrené tous les cœurs; et cette révolution maudite, à qui la devons-nous? Aux encyclopédistes, à M. Turgot et à ses réformes, à la publication du *compte-rendu* de M. Necker, et que sait-on? peut-être à la substitution des gilets aux vestes, et à l'introduction des cabriolets.

Les arguments sont de la même force. Jeter feu et flamme contre la corruption des mœurs, jeter les hauts cris sur la décadence du goût, s'en prendre à tel ou tel événement, en accuser tels ou tels écrivains, l'un vaut l'autre, en vérité; il y a là parité de bon sens, de justice et de discernement.

Ne dirait-on pas, en effet, que les sentiments généraux des masses, que leurs dispositions habituelles, que les idées qui les dominent, sont choses qui ne tiennent à rien, et qu'on ébranle en y touchant du bout du doigt? Ne dirait-on pas que ce sont là choses

à la merci de quelques circonstances fortuites, choses dont une demi-douzaine de volumes dispose à plaisir?

L'influence des esprits supérieurs est très-grande; on ne saurait le méconnaître, et Dieu merci que cela soit. Cette influence éclate surtout aux époques où quelque crise importante se déclare dans le gouvernement, dans les lois, les mœurs ou le goût national; rien n'est plus naturel assurément; rien aussi n'est plus juste, ni plus salutaire. Mais d'où vient aux esprits supérieurs cet incontestable ascendant?

Ils sont de leur temps; voilà le mystère. Ils en ressentent les instincts; ils en pressentent les tendances; l'appel qui s'adresse à tous indistinctement, ils sont les premiers à l'entendre. Ce dont les autres n'ont encore que le besoin, ils en ont, eux, déjà le secret. Supérieurs qu'ils sont, ils marchent en tête, déployant leurs ailes au vent qui s'élève, ouvrant la route, abaissant les obstacles, et révélant au vulgaire émerveillé les vérités lumineuses et les lois éternelles dont relèvent ses désirs confus et ses penchants de fraîche date.

Là, et seulement là, est toute leur force. Telle est la condition de leur succès.

Ce ne sont point les philosophes du dernier siècle qui ont produit le grand et glorieux mouvement de 1789; tant d'honneur n'est pas leur partage. Ce sont les causes générales qui préparaient de loin et dès longtemps 1789, ce sont ces causes dont le premier enfan-

tement a donné naissance aux philosophes du dernier siècle.

Ce ne sont pas non plus les grands écrivains de nos jours qui ont transformé le goût du public; ce sont les causes générales, destinées à opérer cette métamorphose, qui ont suscité et inspiré, lorsque le moment en est venu, les grands écrivains de nos jours.

Quelles ont été les causes de la Révolution française?

Ce n'est, à coup sûr, ici ni le lieu ni l'instant de s'en enquérir; mais tout homme de bon sens et de bonne foi conviendra, sans peine, que les causes d'un tel événement ont dû être et ont été en effet très-nombreuses, très-profondes, très-diverses; des causes actives et puissantes; de ces causes qui échappent, en raison de leur nombre, de leur profondeur et de leur diversité même, à tout contrôle extérieur, et contre lesquelles est bien enfant qui se dépite et bien absurde qui se mutine.

Que si c'étaient, par hasard, ces mêmes causes qui changent aujourd'hui la face de la littérature, après avoir changé la face de la société; que si c'étaient ces mêmes causes qui renouvellent aujourd'hui le théâtre, après avoir renouvelé, et précisément parce qu'elles ont renouvelé les spectateurs, faudrait-il donc beaucoup s'en étonner? Serait-ce là quelque chose de si extraordinaire? N'y aurait-il pas autant de puérilité, autant de ridicule à en prendre de l'humeur et à leur jeter la pierre?

Tout se tient en effet ; l'esprit humain est d'une seule pièce. Les facultés diverses, dont il réunit en lui-même l'harmonieux ensemble, s'entr'aident et s'appellent sans cesse. Rarement marchent-elles de front, et du même pied ; mais sitôt que l'une d'elles s'est décidément portée en avant, les autres suivent à la file.

Durant le cours des deux derniers siècles, le peuple français offrait au monde un singulier spectacle ; il marchait dès-lors à la tête de la civilisation ; c'est dire assez qu'au fond il en était digne ; mais pour qui se serait arrêté à l'extérieur, il semblait avoir à peu près résolu le problème d'être à la fois le plus frivole et le plus sérieux de tous les peuples, le plus frivole dans les choses importantes, le plus léger en ce qui touche aux grands intérêts de la société et de l'humanité, et le plus grave, le plus pédant dans les puérilités et les bagatelles. Divisé hiérarchiquement en classes, cette classification ne correspondait plus à rien d'utile ni même de réel ; elle n'avait plus d'autre but qu'elle-même, c'est-à-dire qu'elle n'existait plus que pour exister, pour exciter l'orgueil, la vanité dans les rangs élevés, et l'envie dans les rangs inférieurs. Du reste, toutes les conditions sociales avaient ceci de commun qu'elles étaient également dépouillées de tous droits politiques, également étrangères à toute existence publique, également dépourvues de toute participation aux affaires de l'État, de toute vocation active ou civique.

La noblesse de cour tenait le premier rang.

Cette noblesse, si vous en exceptez quelques mois de campagne en temps de guerre, était oisive par droit de naissance, et s'en faisait gloire.

La noblesse de province figurait au second.

Celle-ci imitait de son mieux, dans son petit cercle, la noblesse de cour. Elle se calquait, en le détestant, sur ce brillant modèle, sans qu'il tombât dans la pensée d'aucun de ses membres de chercher, dans ses rapports avec le peuple, un crédit, une importance qu'il ne tînt pas de ses aïeux ou des bienfaits du prince.

La robe avait des fonctions; force était bien que la bourgeoisie embrassât des professions diverses; mais les fonctions de la magistrature étaient souvent un objet de ridicule ou de dédain; dans les grandes familles parlementaires, c'était à qui déposerait la robe pour revêtir l'habit brodé. Les professions de la vie civile imprimaient le sceau de la roture sur ceux qui s'y livraient; dans les bonnes familles de la bourgeoisie, c'était à qui s'en décrasserait en achetant une charge de secrétaire du roi.

Les artisans dans les villes, les paysans dans les campagnes, dignes héritiers de Jacques Bonhomme, gent taillable et corvéable à merci et miséricorde, ne comptaient pas et n'étaient de rien.

Quelles pouvaient être les préoccupations d'une société ainsi faite?

Trois choses ; trois sans plus, en vérité. L'ambition, la galanterie, la dissipation. L'ambition, c'est-à-dire la volonté de se pousser auprès du maître, d'obtenir les grâces, les dignités, les postes éminents, les pensions, de les obtenir par la faveur et le don de plaire, par les intrigues et les sollicitations. La galanterie, affaire d'amour-propre ou de sensualité. La dissipation, enfin, la dissipation sous toutes les formes, parties de chasse ou de jeu, de plaisir ou de débauche, bals, soupers, spectacles ; la dissipation, objet définitif de l'existence, dernier but des autres buts, la vie n'ayant apparemment été donnée à l'homme que pour en jouir, et le temps que pour le gaspiller et pour s'en défaire.

Nous parlons de la société en général, et sans méconnaître ce que les jugements absolus, par cela seul qu'ils sont absolus, ont toujours d'injuste et d'exagéré.

Mais, chose digne de remarque, dans cette existence si futile, dans cette manière d'être et d'agir, de sentir et de penser, où la vanité avait tant de part, rien n'était livré au caprice ; nul n'affectait les allures de l'indépendance ; la règle, au contraire, était de tout, et partout se rencontrait.

En transformant les grands seigneurs en courtisans, en réduisant les parlements au rôle de jugeurs sur pièces, en dépouillant les bourgeois de leurs franchises, en reléguant, pour tout dire d'un seul mot, la nation

entière de l'ordre politique dans l'ordre civil, Louis XIV avait néanmoins fait en sorte d'imprimer, aux mœurs et aux habitudes qui en provinrent, quelque chose de digne et de compassé qui tenait, non pas à leur nature, tant s'en faut, mais à son propre caractère.

Sa cour était grave sans que les mœurs des courtisans en fussent meilleures; ses magistrats graves sans indépendance; les esprits de son temps graves et humbles. Il est à peine besoin d'ajouter que nous faisons aux exceptions leur part.

Après lui, cet impérieux besoin dont l'homme est travaillé d'ériger en maximes les motifs, quels qu'ils soient, qui disposent de sa conduite, de rapporter à certains principes ses propres actions, ne fût-ce que pour savoir ce qu'il fait et où il va, et celles des autres, ne fût-ce que pour les approuver ou les condamner, opéra, sinon dans le même sens, du moins dans un sens analogue.

Savoir faire son chemin, par exemple, devint une science que le vieux courtisan enseignait *ex cathedrâ* à ses enfants, science qui avait ses dogmes, ses préceptes, ses traditions.

Un ingénieur habile ne pousse pas plus méthodiquement ses approches contre la place qu'il assiége, qu'un ambitieux de haut parage ne poussait les siennes dans les bureaux du ministère et dans les cabinets de Versailles. Le plus sévère, le plus sincère, le plus homme

de bien qui ait jamais vécu à la cour, le duc de Saint-Simon a consacré les trois quarts de son honorable vie à faire décider pour ou contre lui, ou les siens, des questions de préséance ou de révérence, dont la plus importante nous fait aujourd'hui hausser les épaules et sourire de pitié. Il y a déployé quelquefois plus de caractère qu'il n'en fallait, de l'autre côté du détroit, à un Marlborough ou à un Bolingbroke, pour imposer la paix ou la guerre à son souverain, et plus d'érudition et de recherches qu'un Bénédictin n'en mettait dans ses in-folio.

La galanterie était une guerre permanente entre les deux sexes, guerre qui avait sa tactique et sa stratégie, ses principes d'attaque et de défense, ses temps marqués pour résister et pour se rendre, son droit de conquête et son droit des gens.

La vie du grand monde, enfin, se trouvait soumise aux exigences d'une morale de convention, très-différente de la morale véritable, souvent en opposition directe avec la morale véritable, mais tout aussi rigoureuse, et de plus inaccessible au repentir. Elle reconnaissait pour loi suprême, jusque dans ses plus menus détails, un certain code de bienséances dont il fallait porter le joug avec grâce, et ménager, en ayant l'air de s'en jouer, les susceptibilités.

Le savoir-vivre était le savoir par excellence, l'art de vivre, le premier des arts.

On dit que la littérature est l'expression de la société ; on le dit surtout de la littérature dramatique. Si cela est vrai, et sans doute cela est vrai dans un certain sens, dans une certaine mesure, notre littérature en général, et en particulier notre théâtre, devaient réfléchir plus ou moins ce double caractère de frivolité quant au fond même des choses et de pédanterie dans les formes.

Aussi faisaient-ils l'un et l'autre.

Ici encore, sans doute, il faut faire la part des exceptions, et la faire très-large. Notre littérature a régné sur l'Europe pendant cent ans, et jamais on ne s'imposa sans titre ni sans raison à l'admiration des hommes ; mais enfin, on peut affirmer que, vue dans ses traits les plus généraux, cette littérature n'était ni savante, comme l'est aujourd'hui la littérature allemande, comme le fut la littérature italienne au temps des Pétrarque et des Politien, ni populaire comme l'a été, dans sa grande époque, la littérature espagnole. C'était essentiellement, et avant tout, une littérature polie dont la conversation était le but.

Il en était de même de notre théâtre. Vu dans ses traits les plus généraux, c'était moins un théâtre national qu'un passe-temps de bon ton, un amusement de gens comme il faut, auquel le public avait permission d'assister pour son argent, à peu près comme on lui permet parfois de regarder, à travers les croisées, un bal paré ou un dîner de cérémonie.

Admirer les anciens, telle était la prétention universelle; imiter les anciens, c'était notre cri de guerre, notre *Montjoie Saint-Denis!* en littérature; et cependant, la véritable intelligence de l'antiquité demeurait étrangère, même aux vrais érudits, même à ceux qui possédaient à fond toutes les délicatesses des idiômes grec et latin. On le sait d'ailleurs, l'époque de l'érudition passa vite. Personne n'ignore qu'à dater du milieu du dix-septième siècle, les saines études, les solides humanités allèrent toujours déclinant, et qu'à la fin du dix-huitième, elles étaient presque tombées à néant. Aussi nos compositions littéraires ne ressemblaient-elles aux chefs-d'œuvre de la Grèce que de nom et par le choix des sujets, par certaines apparences purement extérieures, par l'observation aveugle de certains préceptes dont on n'avait garde de constater l'origine ou d'apprécier l'importance relative, par un asservissement pointilleux à la distinction des genres: quant au fond même des ouvrages, quant aux caractères, aux sentiments, aux idées, au coloris, tout y était non-seulement moderne, mais d'hier, non-seulement français, mais de Paris, ou même de Versailles.

L'intelligence de l'histoire et des monuments nationaux n'y était guère en meilleure posture. Nul goût pour nos antiquités; nulle sympathie avec les souvenirs des masses et les traditions du pays; de l'étude des langues et des littératures étrangères, point de nouvelle.

Et comment s'en étonner? Dans les choses de l'esprit, comme en toutes choses, c'était la belle compagnie qui tenait le dé. A peine de vivre et de mourir ignoré, il fallait être à la mode, d'abord dans les ruelles, plus tard dans les cercles et dans les soupers. Poëtes, orateurs, historiens ou moralistes sous l'influence de la cour, pendant le règne de Louis XIV, qui de loin en loin les honorait d'un regard, mais qui les tenait toujours à distance, tout-puissants sous son successeur, devenus en quelque sorte un quatrième ordre dans l'État, remuant alors la France et l'Europe par la hardiesse de la pensée et l'ascendant du talent, sans dédaigner d'affecter les grands airs des grands seigneurs, et les petites grâces des petits maîtres, les écrivains en France ont toujours mené la vie d'hommes du monde, brigué les succès de société, rabaissé leur génie à cet étroit horizon, et encensé les travers mêmes dont il faisaient profession de médire. Nul pays, plus que le nôtre, ne s'est montré fécond en grands esprits; nul n'a forcé, au même point que le nôtre, les grands esprits à s'affubler bon gré mal gré des livrées du bel esprit. Que de livres de la plus haute portée, qui semblent avoir, comme leurs auteurs, adopté la frisure et chaussé le talon rouge! Qui ne sourirait, par exemple, en voyant l'illustre Montesquieu découper parfois son grand ouvrage en paillettes, et plus souvent encore, l'aiguiser en épigrammes; le tout pour assurer à cet ouvrage immortel le rare avantage

d'être feuilleté par les esprits légers, et lu tout haut aux toilettes des dames,

Et d'ailleurs, quelle importance sans mesure attachée à la littérature légère! Quelle affaire que l'apparition d'une pièce badine ou d'un recueil de poésies fugitives! Quelle rumeur pour une élection de fauteuil ou pour quelques tracasseries de coulisses! Quelle nuée de rimailleurs en vers de toutes les dimensions! Quelle fourmilière de faiseurs de prose à prétention sur tous les sujets du moment! Quelle conviction enfin, chez les uns et chez les autres, que le genre humain devait, toute affaire cessante, n'avoir d'yeux que pour eux, et que le monde avait été créé, cinq ou six mille ans en çà, uniquement pour jouir de leurs petites productions, assister à leurs petits triomphes, et prendre part à leurs petits différends!

La révolution française a jeté bas tout cet édifice social; elle l'a, pour ainsi parler, rasé jusqu'au sol.

Si c'est là un mal ou un bien, chacun en peut juger selon qu'il l'entend. Ce qui est certain, c'est que cette révolution a remis les hommes à leur rang, et les choses à leur place; c'est qu'elle a rendu aux objets leur nom véritable. Désormais le sérieux est le sérieux, le frivole est le frivole. Les conventions ont fait retraite devant les réalités.

Les Français sont égaux entre eux; ils ont des droits à exercer en leur propre nom; ils ont des devoirs à

remplir envers l'État. Toutes les professions honorables sont honorées ; toutes mènent à tout. Plus de distinctions légales qui n'aient leur source dans la diversité des droits et des fonctions ; plus de distinctions sociales qui n'aient la leur dans la supériorité de mérite, d'éducation et de lumières. L'ambition est obligée d'exhiber ses titres, et de se produire au grand jour ; la dépravation de mœurs de se cacher ; les fautes de chercher des excuses.

En présence d'un état si nouveau des choses et des esprits, ce qu'on nommait jadis le grand monde a baissé pavillon.

Il a fini comme la monarchie du grand roi ; il a abdiqué comme l'empereur Napoléon, lequel nommait le grand roi son prédécesseur, et n'avait rien négligé pour le ressusciter. Nous l'avons vu disparaître ce grand monde, avec ses prohibitions fantasques et ses licences immorales, avec ses convenances futiles et ses scrupules de commande, avec ses conquérants à bonne fortune et ses juridictions de vieilles femmes. Notre cour n'est plus qu'une coterie, si tant est même que c'en soit une ; mille autres coteries se partagent la ville ; chaque cité un peu considérable a les siennes ; toutes ces sociétés partielles s'ignorant l'une l'autre, et n'ayant guère la sotte prétention de se régenter ni de s'en remontrer mutuellement ; s'amuse qui peut et où il peut, sans que personne y trouve à redire, et aussi sans tirer

gloire de son plaisir, et se croire pour cela un grand personnage.

A d'autres mœurs, des goûts différents.

La vie en général est devenue simple et active, laborieuse et animée. Chacun est en train, chacun vise à quelque chose, et à quelque chose qui en vaut la peine. Les discussions publiques et la presse libre nous entretiennent sans relâche des plus grands intérêts de l'homme et du pays. Les luttes non sanglantes, mais ardentes et passionnées, de la tribune, divisent, échauffent, irritent, aiguillonnent, et font passer chaque jour de la crainte à l'espérance, du triomphe à la défaite.

Pour détourner le public de ces préoccupations puissantes, il faut que la littérature lui présente autre chose que des distractions dont il n'a pas besoin, et un moyen de passer le temps qui ne lui est point à charge. Il faut qu'elle l'entraîne ou l'éclaire, qu'elle l'enlève à lui-même et à tout le reste, ou qu'elle le pousse impérieusement à réfléchir et à méditer. Les rivalités des poëtes ne lui sont plus de rien; les démêlés académiques ne lui font chose au monde. Il n'y a pas moyen de l'engager à disputer pour savoir

... Des deux Poinsinet lequel fait mieux les vers.

ni de le faire vivre, quinze jours durant, sur l'équivalent d'une épigramme de Chamfort, d'une chanson de Panard, ou d'une héroïde de Dorat.

Aussi, depuis douze ou quinze ans, c'est-à-dire depuis l'époque où la France a commencé à respirer des fureurs de l'anarchie ou du fracas des conquêtes, tandis que nous voyons graduellement tomber dans l'insignifiance et le décri toute cette petite littérature minaudière qui avait eu, sous l'empire, son été de la Saint-Martin, en même temps que les habits habillés, les mœurs de cour et les beaux principes monarchiques, nous voyons renaître de toutes parts le goût du solide et du vrai. Les humanités se sont relevées; l'intelligence des anciens est plus réelle aujourd'hui chez nous qu'elle ne le fut dans aucun temps; la connaissance des langues étrangères s'étend chaque jour; les voyages se multiplient; les communications scientifiques et littéraires se propagent de tous côtés; dans nos départements, s'établissent de petits centres intellectuels, et se commencent des travaux sérieux sur nos antiquités nationales. L'école normale n'a brillé qu'un instant, mais elle a laissé des traces qui ne passent point; elle a fondé, par exemple, une école philosophique qui tient aujourd'hui le premier rang en Europe, qui ne jure dans les paroles d'aucun maître, qui ne méprise les travaux d'aucun de ses devanciers, qui ne recule devant aucun des grands problèmes du monde et de l'humanité, sans avoir l'arrogance de les trancher en deux mots ou la fatuité de les écarter avec dédain. A côté de cette école philosophique s'élève une école historique où se

trouvent souvent réunies et cette vaste érudition qui ne laisse échapper aucun détail, et cette imagination puissante, nous dirions volontiers semi-créatrice, qui sait ressusciter les temps passés et les hommes qui ne sont plus, et qui nous les fait apparaître tout brillants des couleurs de la vie et de la vérité. Il n'y a pas jusqu'à ces admirables romans du génie le plus original et le plus fécond de notre époque, jusqu'à ces romans si attachants et si instructifs, si remplis tout ensemble et de réalité et d'invention poétique, de verve et d'érudition, d'habileté et d'abandon, qui ne déposent, par leur immense popularité, de la popularité non moins grande de cette disposition d'esprit qui les inspire; car, en effet, c'est peu qu'ils enchantent les classes élevées, c'est peu qu'ils excitent l'admiration des connaisseurs, ils descendent dans les comptoirs, ils pénètrent dans les boutiques, répondant à un besoin impérieux, universel, et lui fournissant un aliment qui l'entretient sans l'apaiser.

En bonne foi, se pourrait-il que, dans ce mouvement général, le théâtre seul demeurât stationnaire? Se pourrait-il que le public portât au spectacle d'autres idées, d'autres goûts, d'autres penchants que ceux qui le dominent et qu'il porte en tous lieux et en toutes choses?

Aujourd'hui, c'est pour lui, public, que la pièce se joue; c'est pour l'émouvoir et l'intéresser, et non plus pour désennuyer, pendant une couple d'heures, un

certain nombre de gens à la mode bien blasés, bien désœuvrés, ou pour fournir de conversations quatre ou cinq bureaux d'esprit, et à leur imitation quelques douzaines d'habitués de café. Combien cela seul ne doit-il pas influer tôt ou tard sur le ton général des ouvrages? Les beautés immortelles, les beautés de tous les temps et de tous les lieux, dont notre théâtre abonde, n'ont point perdu, grâce au ciel, leur empire sur nos esprits; mais à qui s'adresseraient désormais la métaphysique galante et précieuse, le marivaudage comique ou tragique, les déclamations philosophiques et sentimentales qui le déparent si souvent?

Croit-on sérieusement que, si le grand Corneille revenait au monde, les Romains qu'il nous montrerait ne sentiraient pas un peu moins l'amplification de collége?

Croit-on que, si le très-grand Racine revenait au monde, il ferait encore parler Achille comme un chevalier français, et qu'il placerait des madrigaux dans la bouche de Pyrrhus, de Mithridate ou de Néron?

Croit-on que, si Voltaire, le brillant et pathétique Voltaire, revenait au monde, il ferait professer à Zaïre l'indifférence en matière de religion, déclamer les sauvages de l'Amérique sur la tolérance, qu'il nous peindrait Mahomet sous les traits d'un Tartufe à sentences ampoulées, et Gengis-Khan sous ceux d'un amoureux transi et d'un philosophe détrompé des grandeurs humaines?

Non, certes, mille fois non, chaque chose en son temps; Voltaire lui-même s'est moqué tout le premier des héros de son devancier, *tendres, doux et discrets;* tout le premier il a rebuté sur le ridicule usage de rendre

Caton galant et Brutus dameret.

Il a tenté des tragédies sans amour; il s'est proposé de nous retracer, une fois pour toutes, des Grecs de Grèce et des Romains de Rome, et pour y réussir plus complétement, il ne lui a manqué que de les connaître aussi plus complétement. Chénier, à son tour, a cru devoir refaire l'*OEdipe* de Voltaire. C'est encore Voltaire qui, le premier, a essayé de faire appel au sentiment national et aux souvenirs populaires, et bien d'autres depuis l'ont suivi dans cette route. On pourrait suivre à la trace, bien plus haut que le commencement de ce siècle, le besoin confus d'une réforme théâtrale, le pressentiment de ce qu'a notre théâtre de guindé, d'étroit et de mesquin. La correspondance de Grimm en dépose à chaque page. Il y a plus de soixante-dix ans que Collé a parodié la tragédie française dans une parade pleine de sel, où le bon sens se produit avec une inépuisable verve de drôlerie. Que si ce besoin se faisait déjà sentir à pareille époque, qu'est-ce donc aujourd'hui? Qu'est-ce lorsque les auteurs, ainsi que nous venons de le dire, ont affaire à un véritable public? Qu'est-ce lorsque ce public assiste lui-même depuis

quarante ans aux plus grandes réalités de la vie?

Tous tant que nous sommes, en effet, nous avons pris part à de terribles événements ; nous avons vu, de nos yeux vu, comment s'élèvent et tombent les empires : le moyen de nous persuader que de telles révolutions s'accomplissent entre six ou sept personnages, dont deux ou trois insipides confidents, lesquels se démènent et pérorent dans un espace de cinquante pieds carré? Nous avons connu, connu personnellement de grands hommes, des conquérants, des tribuns, des conspirateurs, hommes de chair et d'os, puissants par le génie, par les armes, par la parole : pour nous attacher, il faut nous montrer des personnages réels comme eux, et qui leur ressemblent.

Encore si nos poëtes actuels étaient des Racine ou des Voltaire ; s'ils savaient, à leur exemple, dans un cadre déplorablement rétréci, répandre à pleines mains des trésors de sentiment et de poésie ; s'ils pouvaient imiter, comme eux, le noble oiseau des temps de la chevalerie, et portés qu'ils sont sur le poing, se débarrasser de temps en temps de leur chaperon, et s'élancer dans les nues d'un vol brillant et rapide; à la bonne heure.

Mais point du tout; ce sont précisément, ce sont uniquement les inconvénients d'un genre qui florissait il y a cent ans, dont, nous, public d'aujourd'hui, nous devrions nous tenir pour joyeux et satisfaits !

Des tragédies taillées toutes, ou à peu près, sur le même patron, jetées toutes, ou peu s'en faut, dans le même moule, tellement qu'un esprit un peu au fait du procédé théâtral pronostiquerait hardiment, de scène en scène, ce qui va arriver. Au premier acte, le récit du songe ou de la tempête; la déclaration au second, la reconnaissance au troisième, et ainsi de suite. Des alexandrins *côte à côte marchant*, et dont la plupart semblent appartenir au magasin du théâtre, comme les décorations et les costumes. Des personnages qui ont leur rôle fixe et leur allure déterminée, comme les pièces d'un jeu d'échecs; à tel point qu'on pourrait les désigner, en moyenne, sous quelque dénomination générique; le roi, par exemple, le tyran, la princesse, le conjuré, le confident, à peu près comme Goëthe a intitulé les interlocuteurs d'un de ses drames, le père, la mère, le frère, la sœur etc., etc. Qu'importe en effet, que la reine qui a tué son mari s'appelle Sémiramis, Clytemnestre, Jeanne de Naples ou Marie Stuart, que le roi législateur se nomme Minos, ou Pierre-le-Grand, l'usurpateur Artaban, Polyphonte ou Cromwell, lorsque leurs paroles et leurs actions, leurs pensées et leurs sentiments sont toujours les mêmes ou approchant, lorsque ce ne sont que des variations sur un motif obligé ?

On raconte qu'un jeune poëte, dont le nom nous échappe, ayant emprunté à l'histoire d'Espagne le sujet

de sa tragédie, et se trouvant en démêlé avec la censure, imagina de transporter en deux traits de plume le lieu de la scène de Barcelone à Babylone, et de faire rétrograder l'événement du seizième siècle à une époque voisine du déluge universel; ce qui lui réussit à souhait, d'autant plus que Babylone rimant aux mêmes mots que Barcelone, et se composant précisément du même nombre de syllabes, il n'eut presque rien à changer dans les plus belles tirades.

Nous ne garantissons pas l'anecdote; mais elle n'a rien que de vraisemblable.

Il n'en faut point douter; c'est l'insupportable monotonie, c'est le faux et le puéril de tout cet attirail de convention, c'est le dégoût, l'ennui, l'affadissement qui en résultent pour un public tel que le nôtre, c'est le désespoir de ne voir jour à rien de plus vrai, qui ouvre incessamment la voie à tous les genres d'innovation.

Notre public ne s'y porte ni par système, ni par caprice; il n'est point contempteur des belles choses; il n'est point blasphémateur des demi-dieux du temps passé; mais il dit comme la petite fille: « Ma bonne, « j'ai tant vu le soleil! » il dit comme le Grand Condé: « Je pardonne bien à l'abbé d'Aubignac d'avoir observé « les règles, mais je ne pardonne pas aux règles de lui « avoir fait faire une pièce si maussade. »

Dans cette perplexité, ne sachant à quel saint se vouer pour éviter cette

Race d'Agamemnon qui ne finit jamais,

ces éternels personnages qui, sifflés aujourd'hui sous la toge, reparaissent demain coiffés d'un turban, surviennent d'habiles critiques, des écrivains du plus rare talent, de la plus haute sagacité, qui lui disent en souriant :

« Mais comment ne voyez-vous pas à quoi tient cet ennui qui vous accable, d'où provient cette uniformité dont vous vous désolez ? Dans un temps et dans un espace donné, il n'y a qu'un certain nombre de choses possibles ; et plus circonscrit sera l'espace, plus court sera le temps, moindre sera aussi ce nombre de choses. On change les noms, on change les costumes, plus que cela ne se peut. A plus forte raison, si vous redoublez de prescriptions et de prohibitions arbitraires ; si vous exigez, par exemple, que celui qui pleure ne fasse que pleurer, que celui qui rit ne fasse que rire ; si vous défendez à celui qui a une fois parlé en vers de parler ensuite en prose, ou réciproquement, à celui qui a une fois parlé en vers de douze syllabes, de se servir jamais d'un vers un peu moins long ; si vous vous indignez dans une tragédie, d'entendre prononcer un mot familier. Liez à un homme les pieds et les mains, vous le pouvez ; mettez lui un masque sur le visage, à la bonne heure ; condamnez-le à réciter imperturbablement les litanies de la Vierge, soit ; mais alors, ne lui demandez ni de la variété dans les mouvements, ni de la mobilité

dans la physionomie, ni de la diversité dans le langage.»

Il faut en convenir, le raisonnement semble assez plausible.

Aussi, lorsque de jeunes poëtes, encouragés par les circonstances, s'avancent timidement vers le public, et lui demandent de les tenir quittes, pour un instant, des règles consacrées et des entraves de rigueur, promettant, pour prix de cette indulgence, de l'émouvoir, de l'intéresser, de lui montrer des hommes vivants et des événements réels, que leur répond le public?

« Essayez, nous verrons bien. »

Voilà tout le secret de ce qui se passe aujourd'hui. Aussi bien ne sommes-nous pas, en France, à cela près de quelque témérité. On s'est attaqué, depuis quarante ans, à des établissements qui paraissaient plus solides que notre système théâtral; on a porté la main sur des choses qui semblaient plus sacrées encore que les préceptes d'Aristote.

Si nous avions, en ce moment, un grand poëte dramatique, si ce grand poëte dramatique avait pris parti dans les rangs des novateurs, le procès serait bientôt jugé. Mais notre malheur, c'est qu'il n'en est rien; c'est que les auteurs de la nouvelle école n'ont pas jusqu'ici, sous le rapport du talent, une supériorité bien décidée sur leurs confrères de l'ancienne école. Leurs ouvrages ont certainement plus d'intérêt, de mouvement, de variété; au genre en est le mérite; et voilà pourquoi

leurs ouvrages attirent la foule, tandis que ceux de leurs confrères sont abandonnés. Mais leurs ouvrages dénotent plus de réminiscences que d'invention, plus de bonne volonté de créer que de véritable génie créateur; l'exécution décèle plus de mollesse et de tâtonnements que de verve et de véritable originalité; à eux en est le tort, et voilà pourquoi le public ne sait encore trop à quelle idée s'arrêter; voilà pourquoi il se montre plus disposé à les remercier de leurs efforts qu'à leur décerner la palme de la victoire.

Jusqu'à quand durera ce peu d'essor de talent dramatique, cette stérilité de vrai génie, dont, à notre grand regret, la nouvelle école, cette école à peine éclose depuis quatre ou cinq ans, paraît encore frappée?

Dieu le sait; qu'il y pourvoie; et tant pour l'honneur de l'art que pour celui du pays, qu'il lui plaise de ne pas tarder trop longtemps. Mais, en attendant, les partisans de l'ancien régime en littérature ont-ils bonne grâce, et surtout ont-ils raison d'en triompher, comme ils ne le font que trop souvent? Sont-ils bien fondés à nous demander, d'un ton railleur, de quels chefs-d'œuvre le nouveau système théâtral peut se vanter? Ont-ils droit de dire aux critiques qui l'ont signalé et mis en lumière : « Vous ne savez ce que vous dites, et la preuve, c'est que rien de ce qui se fait sous vos auspices ne répond à vos magnifiques promesses? »

Nous ne pouvons en tomber d'accord, car enfin si

nous demandions, par représailles, à la *Poétique* d'Aristote, de quelles admirables tragédies elle a fait présent à la Grèce, à l'*Art poétique* d'Horace quels monuments illustrent le théâtre des Latins, au *Cours de littérature* de La Harpe, de quels chefs-d'œuvre nous lui sommes redevables, la réponse non plus ne serait pas trop à leur avantage.

C'est la nature qui crée les grands poëtes; c'est elle qui envoie au monde, de loin en loin, un Sophocle, un Shakspeare, un Racine, un Molière, et qui se repose longtemps après chaque enfantement. Nul effort humain ne ferait œuvre à la suppléer en cela, et la mégalanthropogénésie est sottise et charlatanisme, en littérature comme ailleurs. Allons même plus loin; ce qui est vrai du génie est également vrai du talent; si peu qu'il existe, à quelque degré qu'il se rencontre, la nature seule en a tout l'honneur; la critique ne fait rien pour lui que ce qu'elle fait pour tout le monde; elle n'a point de formulaire à son usage; elle n'a point de recettes pour enseigner à faire de belles tragédies ni des comédies divertissantes.

Rien n'est si commun, au demeurant, que de se méprendre ainsi sur le but et la nature de certaines choses.

Lorsque l'*Organon* du philosophe de Stagyre fut retrouvé, au moyen-âge, les premiers qui l'étudièrent en tombèrent dans une sorte d'enchantement, et certes ils avaient bien raison; car cet *Organon*, ce traité de

logique transcendante, est un des plus admirables monuments de la grandeur et de la puissance de l'esprit humain. Mais tout de suite on partit de là pour se figurer que le but de la logique étant d'apprendre à raisonner, et que le raisonnement étant, sinon l'unique, au moins le principal moyen d'atteindre la vérité, quiconque posséderait à fond le procédé syllogistique ne se tromperait plus sur rien, et saurait le bout des choses. C'était une grande erreur; Dieu sait que de sottises et de sophismes, que d'ergotages et d'arguties cette erreur nous a valus. La logique n'enseigne rien à l'homme qu'il ne fasse déjà tout seul et sans son secours; le procédé syllogistique est naturel, spontané; il n'a pas besoin d'être appris pour être employé; la condition d'ailleurs pour bien raisonner, c'est de voir juste et de concevoir clairement; c'est de tenir compte de toutes les données du problème à résoudre, et de n'en laisser échapper aucune dans le cours de la déduction; toutes choses qui sont des dons naturels, et pour l'acquisition desquelles la logique n'a point de secrets. Faut-il en conclure, en revanche, ainsi que l'ont fait d'autres philosophes, que la logique n'est bonne à rien? A Dieu ne plaise, ce serait donner tête baissée dans l'extrême opposé. Le but de la logique n'est point d'apprendre à raisonner, mais d'apprendre comment on raisonne. C'est une branche de la philosophie de l'esprit humain; elle nous découvre la nature d'une de

nos plus brillantes facultés; elle nous en explique les lois, le jeu, le mécanisme; elle révèle l'esprit humain à lui-même. Qui l'étudiera comme il faut l'étudiera toujours avec fruit; il sortira de cette étude plus éclairé et plus exercé, plus fort et plus habile, plus propre, en un mot, à toutes choses, sans en excepter de bien raisonner; car ce n'est jamais en vain que l'intelligence se développe, que le jugement s'étend et se rectifie.

Il en faut dire autant de la critique. Elle aussi est une branche de la philosophie de l'esprit humain. Elle aussi l'éclaire sur lui-même, lui réfléchit sa propre activité, sans le traiter en écolier, ni le mettre en apprentissage.

Le beau existe; il existe dans le monde extérieur et dans l'âme de l'homme, dans les phénomènes de la nature et dans les événements où l'humanité se déploie. Quelquefois il s'y manifeste tout entier; plus souvent il ne se laisse qu'entrevoir et pressentir. Le génie s'en saisit et le fait sien; il reçoit l'impression et la rend plus vive, plus pure qu'il ne l'a reçue; il en est frappé, et il en frappe à son tour. Le génie agit sous l'inspiration; les procédés de l'art lui sont familiers à son insu; ce sont ses allures propres et natives; l'aigle vole parce qu'il est aigle; le cerf bondit parce qu'il est cerf.

Que fait la critique?

Elle s'interpose entre les chefs-d'œuvre de l'art et les esprits avides d'en jouir, entre l'homme de talent et les

lecteurs auxquels il s'adresse, parfois entre le génie et lui-même. Elle nous initie, petits ou grands, profanes ou voyants, au secret de ces merveilleuses beautés; elle nous en dévoile les procédés délicats, les rapports cachés, les lois mystérieuses. Voilà son œuvre, rien de moins, rien de plus.

Mais vient alors la médiocrité raisonneuse. Elle vient le verbe haut et la férule en main, s'emparant de ces procédés pour les ériger lourdement en formules bien tranchantes, travestissant ces explications fines et mesurées en préceptes pédantesques, faisant appel aux petits esprits pour leur ouvrir magasin de petites instructions, de petites pratiques, de petites routines. A sa voix, les manœuvres se mettent à l'ouvrage; armés de leur règle et de leur compas, les voilà qui tirent des lignes et qui tracent des compartiments, qui vont dépeçant méthodiquement les chefs-d'œuvre des maîtres, butinant à droite et à gauche, dérobant à l'un une situation, à l'autre un trait de sentiment, à celui-ci une pensée, à celui-là un tour poétique, et rajustant le tout de leur mieux en pièces de marqueterie, en tristes mosaïques, en véritables habits d'Arlequin. De là, dans toutes les langues tant soit peu cultivées, ce déluge de productions bâtardes, qui ne sont ni bonnes ni méchantes, ni belles ni laides, ni intéressantes ni ridicules, et qui n'ont de tort que le tort irrémissible de ne correspondre à quoi que ce soit ni dans l'homme ni dans la

nature, ni dans l'esprit du prétendu poëte, ni dans celui de son infortuné lecteur. De là, par exemple, ce passe-temps que se sont donné tant de poëtes du dernier siècle, de composer des millions de vers champêtres lesquels ne supposent pas que, de leur vivant, ils aient jeté les yeux sur un arbre aux Tuileries, ou regardé couler la rivière des Gobelins. De là, en un mot, tout ce qui rend la littérature monotone, et la poésie fastidieuse.

La critique digne de ce nom, la vraie critique encore un coup, n'a rien à démêler avec cette sotte prétention d'élever fabrique de l'agréable et du beau. Son but n'est point d'apprendre à faire de belles choses, mais de faire briller à tous les yeux, comprendre à toutes les intelligences, ce que sont les belles choses. Son but, c'est de multiplier le nombre des esprits élevés et fins, libres et sages, éclairés et délicats ; c'est de préparer aux hommes de génie ou de talent, lorsqu'il plaît à la nature de les susciter, un public digne de les entendre, dont l'admiration les échauffe, et dont le goût sévère les calme et les contienne.

Or, cela posé, peut-on dire que la critique nouvelle, que cette critique à laquelle on impute bien ou mal à propos, ou plutôt bien et mal à propos tout ensemble, la révolution qui s'annonce dans notre théâtre, que cette critique, disons-nous, ait totalement manqué son objet? Si elle n'a point transformé d'un coup de

baguette les talents modestes en grands poëtes, n'aurait-elle pas frayé la route aux grands poëtes à naître? Si elle n'a pas fait jaillir, du sein de la terre, de beaux ouvrages, n'aurait-elle pas dessillé bien des yeux, ouvert bien des oreilles? N'aurait-elle pas, jusqu'à un certain point, fait en sorte que ces beaux ouvrages, si jamais le ciel nous les envoie, trouvent un auditoire en disposition de les sentir et en état de les juger?

Nous sommes loin de croire qu'à cet égard ses peines aient été tout à fait perdues. Bien au contraire, nous serions plutôt porté à soupçonner que, sous plus d'un rapport, et tout au moins sous un rapport très-essentiel, la critique nouvelle a réussi par delà ses espérances, peut-être même par delà ses souhaits; nous serions porté à soupçonner qu'elle a fait mieux qu'elle-même, qu'elle a débarrassé involontairement nos esprits de plus d'entraves qu'elle ne le sait et ne s'en rend compte. Quel est, en effet, le tort de la critique en général, de la grande critique s'entend (l'autre ne vaut pas qu'on en parle), sorte de tort dont la critique nouvelle n'est pas exempte, à beaucoup près?

C'est, ce nous semble, une certaine absence de liberté d'esprit vis-à-vis des choses qu'elle approuve ou qu'elle blâme; c'est une certaine disposition ardente, passionnée, exclusive, qui ne lui permet de rien reprendre avec une juste sévérité dans ce qu'elle admire, ni de rien admirer avec abandon dans ce qui lui déplaît.

Les anciens, par exemple, sont admirés de toutes parts, et Dieu sait que c'est à bien juste titre; ils sont admirés en France, en Allemagne, en Angleterre; ils sont admirés par des motifs fort divers, quelquefois opposés entre eux, certainement du moins d'après des principes très-différents. Mais, à vrai dire, où ont-ils été jugés jusqu'ici? Où ont-ils été appréciés sans enthousiasme de convention, sans dévotion de commande? Le premier qui s'exprimera sur leurs défauts à cœur ouvert, quelque culte qu'il leur conserve, ne s'exposera-t-il pas à être traité de Barbare et de Visigoth? Nous-même, pour avoir hasardé cette insinuation, quel orage n'amassons-nous pas, peut-être, sur notre tête?

Les grands maîtres de notre langue ont été très-bien sentis, très-bien analysés, très-bien commentés par La Harpe, car La Harpe n'était point un critique vulgaire; mais d'une part, il n'aurait pas cru rendre assez d'hommages à Racine et à Voltaire s'il n'eût attaché, par les talons, Shakspeare à leur char de triomphe, et ne l'eût traîné dans la fange; et d'une autre part, ce n'est qu'en tremblant qu'il ose de loin en loin relever quelque légère imperfection dans les objets de son adoration; les énormes défauts de notre théâtre ne le choquent point, il ne semble pas même les apercevoir.

Prenons, en revanche, pour représenter la critique nouvelle, celui qui en est sans contredit la gloire et l'ornement, l'homme qui, par l'étendue et la variété

de ses connaissances, par la profondeur et l'originalité de ses vues, par ce vif sentiment du beau qui l'anime sans cesse, et par cette sagacité ingénieuse qui ne lui manque jamais, a le plus influé sur les idées et les opinions de ses contemporains, Wilhelm Schlegel. Ce sera précisément le revers de la médaille.

Il admire, lui, Shakspeare; il l'a traduit en maître; il admire passionnément Caldéron et le théâtre espagnol. Mais, par compensation, il juge habituellement le nôtre avec plus que de la rigueur : le naturel admirable et la verve comique de Molière le trouvent insensible; il rabaisse la *Phèdre* de Racine fort au-dessous de celle d'Euripide; nous avons des mérites qui n'obtiennent pas toujours de lui sympathie et justice; il porte, sur nos moindres défauts, d'impitoyables arrêts. Il admire Shakspeare, et, dans son enthousiasme, non-seulement Shakspeare est parfait de tous points, mais tout ce qui tient à Shakspeare, de près ou de loin, participe à cet idéal de perfection.

Selon lui, l'époque où Shakspeare a fleuri était non-seulement une grande époque, mais une époque de politesse et de goût; elle était non-seulement savante, mais délicate; l'urbanité, la grâce, la fine plaisanterie en étaient les traits saillants et caractéristiques.

Shakspeare lui-même est non-seulement un grand poëte, mais un profond philosophe, dont la pensée a sondé, dans ses derniers abîmes, les mystères du

monde et les replis de l'âme humaine. Non-seulement ses pièces sont du plus grand effet, mais elles sont composées avec un art merveilleux et irréprochable; chaque chose, si grande ou si petite qu'elle soit, s'y trouve à sa place et dans sa juste mesure. Les obscénités grossières dont il fourmille sont des élans de verve; les jeux de mots, les pointes, les calembours qui s'y rencontrent à chaque pas, même dans les morceaux les plus pathétiques, sont des saillies du goût le plus pur; ses anachronismes ont leur mérite; ses erreurs en géographie, en histoire, en peinture de mœurs, ont leur raison.

Même idolâtrie, même ardeur superstitieuse envers le théâtre espagnol.

A la vérité, les premiers de nos critiques français qui aient adopté les doctrines de M. Schlegel n'ont eu garde d'aller jusque là; ils ont senti l'exagération; ils ont maintenu leur vieille admiration pour Racine face à face de leur jeune admiration pour Shakspeare, et dans Shakspeare lui-même ils ont persisté à faire la part du temps où il a vécu, et celle du rare génie dont le ciel l'avait doué.

Mais, il faut le dire, cette sagesse n'a été ni générale ni de longue durée.

A voir comment s'expriment les coryphées de notre école moderne, en parlant des Anglais et des Allemands, en parlant de Schiller, de Shakspeare, de Goëthe, on s'aperçoit aisément qu'ils sont, vis-à-vis

d'eux, dans la même situation d'esprit où se trouvait La Harpe vis-à-vis de Racine ou de Voltaire, qu'ils consentent bien à censurer quelque bagatelle, mais à la condition que rien de grand ni de capital ne leur sera reproché.

Dans l'entreprise, par exemple (entreprise à laquelle d'ailleurs nous applaudissons du fond du cœur), dans l'entreprise, disons-nous, de donner sur le Théâtre-Français *Othello* complet, *Othello* traduit vers pour vers, sans en retrancher rien, sinon ce que la police n'eût pas souffert, le rôle d'une fille de mauvaise vie, rôle assez inutile d'ailleurs, et une foule de sales équivoques ou d'obscénités dégoûtantes, qui ne serait tenté de voir le dessein d'offrir au public, non pas un spectacle intéressant par sa nouveauté, curieux par l'époque à laquelle il nous reporte, mais un modèle accompli de l'art, un ouvrage parfait de tous points?

Eh bien! nous osons le dire, le temps de ces exagérations est déjà passé pour les Français; nous osons le prédire, il y a dans le bon sens général, tel que les controverses qui s'agitent depuis quinze ou vingt ans l'ont développé et préparé, un obstacle invincible à ce que ces adorations individuelles gagnent jamais du terrain et deviennent des opinions communes et des doctrines reçues. On nous a tirés d'un extrême, nous ne nous laisserons point jeter dans l'extrême opposé. On nous a dégagés de mille et mille petites préven-

tions, nous ne nous laisserons point emmaillotter dans des préventions d'une autre nature.

Chaque fois que se renouvellera la tentative qui vient d'être faite au Théâtre-Français (et nous espérons qu'elle se renouvellera souvent, cela vaut bien mieux que de nous donner des pièces nouvelles médiocres), il arrivera ce qui est arrivé cette fois, à savoir que le public ne consentira à aliéner la liberté de son jugement au profit de qui que ce soit; que beaucoup de choses qu'on lui donnera à admirer, il se contentera de les tolérer; que d'autres, il les condamnera; que d'autres, enfin, il les admirera, mais par des motifs nouveaux, par des motifs qui lui seront propres et personnels; qu'il se montrera supérieur, en impartialité du moins, à ceux qui se prétendent ses maîtres; qu'il envisagera ce qu'ils lui offrent d'un point de vue plus élevé et plus vrai que le leur.

Nous disons que cela est déjà arrivé cette fois; et nous le disons, non pas seulement parce que le gros du public a refusé de prendre un parti décidé entre les détracteurs de Shakspeare et ses enthousiastes, cette neutralité tenait plutôt, ainsi que nous l'avons expliqué, à l'incertitude de ses idées et de ses doctrines, à la crainte de se compromettre, mais parce que l'impression qu'a faite la pièce, dans son ensemble et dans ses détails, nous a paru contenir en soi un vrai jugement, un jugement naïf, non prémédité, qui se lais-

sait lire sur tous les visages, un jugement qui ne cadrait pas toujours, tant s'en faut, avec les idées que les critiques les plus accrédités s'efforcent de nous donner de l'ouvrage anglais, et qui n'en était que plus original, et, à notre avis, plus digne de considération.

La pièce anglaise, en effet, se divise en deux portions presque égales : dans la première moitié, qui se compose des deux premiers actes et de quelques scènes du troisième, le comique tient le premier rang; le tragique, ou, pour parler plus exactement, le digne, le grave, n'apparaît qu'une fois en passant; dans la seconde moitié, au contraire, le tragique prédomine, le comique ne reparaît plus que par éclairs.

Cette distinction est même si tranchée dans l'original qu'en général la partie comique est écrite en prose, tandis que la partie tragique est à peu près constamment écrite en vers; sorte de mélange dont Shakspeare use d'ordinaire avec une merveilleuse dextérité, mais que le traducteur français n'a pas encore osé hasarder sur notre scène.

La partie comique a paru longue et un peu chargée; l'effet qu'elle a produit, en général, était un effet d'humeur et d'impatience.

A quoi tenait-il?

Était-ce uniquement au rapprochement du comique et du tragique? à l'incompatibilité des deux impressions simultanées? Point de doute que la plupart des

auditeurs ne se soient interprété ainsi ce qu'ils éprouvaient. Mais supposez que le comique eût été d'une autre nature, qu'il eût été mieux ménagé, placé plus à propos, réparti dans une plus juste proportion; le même effet eût-il été produit? Rien ne le prouve; et la faveur avec laquelle certains traits isolés ont été accueillis, les rires universels qu'ils ont excités, déposent même du contraire.

L'idée de faire, aux deux éléments opposés, une part égale, ou à peu près, dans un ouvrage de l'art, nous semble manquer de mesure et porter à faux. Nous ne sommes point idolâtre des unités en général, mais nous croyons pourtant qu'une certaine unité fondamentale est, en tout genre, la condition sous laquelle le beau se manifeste ici-bas. L'effet, le propre effet du beau, quel qu'il soit, c'est d'enlever l'âme à elle-même; c'est de la ravir, en quelque sorte, dans une sphère où disparaissent ses intérêts du moment; c'est d'abolir en elle, pour un instant, le sentiment de son individualité. Or l'âme humaine, telle qu'elle est faite, ne saurait s'abandonner pleinement; elle ne saurait s'oublier, se perdre en même temps ni coup sur coup dans deux impressions précisément contraires et d'une égale intensité. C'est lui faire violence que d'y prétendre.

Si le sujet d'*Othello* eût été parfaitement inconnu au public, si le public se fût laissé aller volontiers et sans résistance à prendre les mystifications continuelles

dirigées contre Roderigo, la surprise et la colère de Brabantio, l'ivresse de Cassio, et les turlupinades du bouffon, du côté purement plaisant, il se serait monté tout d'abord au ton de la joie, de l'hilarité; mais alors combien n'eût pas été désagréable pour lui la secousse, lorsqu'il lui eût fallu passer brusquement, de cette disposition gaie et folâtre, au pathétique terrible de ces grandes scènes de jalousie qui terminent le troisième acte!

Entré dans la salle, au contraire, tout préoccupé de ces scènes de jalousie, et des scènes non moins terribles que cette jalousie enfante, aspirant avidement au dénoûment, deux actes et plus de sarcasmes, de facéties, de quolibets, ont paru au public une rude épreuve, un fâcheux préliminaire; il a vu en ceci, non-seulement quelque chose de contrariant, mais quelque chose de choquant, d'outré, et qui dépassait le but, quel que pût être le but.

Était-ce là un tort? était-ce prévention? Quant à nous, nous n'avons garde de le penser.

Le mélange du comique et du tragique, d'ailleurs, n'a rien, ou du moins ne doit rien avoir d'arbitraire. On ne les rapproche pas uniquement pour les rapprocher; l'opposition, l'antithèse, dans les ouvrages de l'art, n'a point de mérite en soi ni de valeur intrinsèque. On les rapproche quand du rapprochement il ressort un certain genre de beauté; on les rapproche, parce

qu'à côté de ces événements qui bouleversent toute une vie, le monde, la société, les indifférents, les égoïstes marchent à pas comptés, sans s'inquiéter ni se déranger, poursuivant leurs intérêts, dominés par leurs habitudes, ardents à leurs convoitises, et que le contraste entre des situations si opposées et des sentiments si divers, après nous avoir arraché un sourire, nous ouvre, sur la vie humaine, un point de vue rêveur et mélancolique. On les rapproche, parce qu'un éclair de gaîté imprévu traverse parfois les âmes dévorées par le remords ou navrées par le désespoir, et les replaçant, pendant un instant, dans un état perdu pour elles, perdu sans retour et sans espoir, les délaisse l'instant d'après, comme un rayon de lumière qui n'aurait brillé que pour éclairer la profondeur même de l'abîme :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.

On les rapproche, parce qu'il arrive souvent que le même fait a des faces contraires, et que le demi-jour jeté sur l'une, en passant, rehausse l'autre d'un plus vif éclat; on les rapproche enfin, parce qu'entre un malheur terrible et un incident bizarre, souvent il se rencontre quelque lien accidentel, quelque rapport singulier qui se saisit de nous involontairement, à l'improviste, et que notre âme alors ne refuse pas d'ac-

cueillir, comme pour se détendre en quelque sorte, comme pour rentrer dans son équilibre et reprendre haleine.

Jamais le contraste ne doit avoir lieu qu'à la condition d'une impression dominante qu'il a pour but, non de détruire, mais de développer; non de faire disparaître, mais de rendre plus durable et plus profonde. Nul ne le sait mieux que Shakspeare, nul n'en a donné de plus nombreux et de plus admirables exemples. Mais, avouons-le, ce n'est pas dans *Othello* qu'il les a donnés. Dans *Othello*, le comique est purement arbitraire; il se trouve, en quelque sorte, plaqué sur le tragique, sans aucun rapport intime entre l'un et l'autre, sans but commun, sans que l'alliance en soit puisée dans les profondeurs de l'âme.

Retranchez de la pièce Roderigo, véritable niais de mélodrame, qui n'y comparaît que pour servir à Iago de plastron, pour être dupé et bafoué par lui; vous le pouvez; ce que Roderigo fait là, le premier venu le ferait tout aussi bien; personne, Iago excepté, ne le connaît ni ne s'en soucie. Que Brabantio, ce sénateur ferme et prudent, habile et maître de lui-même, imposant et révéré, soit conséquent à son propre caractère; qu'il ne soit pas transformé pendant deux scènes, pour le bon plaisir de l'auteur, en Géronte ou en Sganarelle; que Cassio tombe dans la disgrâce de son général par un tout autre motif qu'un verre de vin pris mal à pro-

pos, ce qui serait aussi bien plus en rapport soit avec les qualités, soit avec les défauts mêmes qu'on lui attribue; effacez enfin le rôle du bouffon, rôle tellement postiche que l'imitateur français, tout religieux qu'il est envers son original, n'a pas cru devoir le conserver; tout le comique de la pièce aura disparu; il aura disparu sans qu'aucun des personnages essentiels ait eu seulement l'occasion de s'en apercevoir, sans qu'aucune des situations principales ait pu s'en ressentir; on l'en aura détaché comme on détache deux objets qui n'ont de commun que d'être emboîtés l'un dans l'autre.

C'en est certes là bien assez pour expliquer l'impression des spectateurs; ils auraient pu se montrer plus sévères sans devenir injustes, et sans doute ils l'eussent fait s'il se fût agi d'un ouvrage nouveau. Mais ils étaient placés, nous l'avons dit déjà, dans un point de vue plus rationnel que l'imitateur français, et bien en a pris à celui-ci : ils étaient venus, non pour contempler une merveille, mais pour étudier, au vif et au vrai, un ouvrage très-ancien et très-renommé; désagréablement étonnés d'abord, ils ont pris patience, ils ont fait crédit; et ce qui prouve, selon nous, tout-à-fait en faveur de la liberté de leur esprit et de la souplesse de leur attention, c'est que ce déluge de plaisanteries importunes n'a nui en rien aux trois belles scènes du premier acte, celle où Othello repousse avec calme

les emportements du père de Desdémona, celle où il expose au sénat comment il a conquis le cœur de la jeune fille, celle enfin où Desdémona paraît elle-même, et demande à suivre en Chypre le More son seigneur et maître.

L'effet de la narration d'Othello était infaillible.

Ce morceau est traduit dans toutes les langues ; il est d'une beauté ravissante et d'une originalité sans égale. La Harpe lui-même n'a pu lui refuser le tribut de son admiration. Mais la scène qui précède et celle qui suit sont peut-être plus propres encore à mettre en évidence Shakspeare dans toute sa grandeur.

Que cet homme est un étonnant peintre de la nature humaine ! combien il est vrai qu'il a reçu d'en haut quelque chose de cette puissance créatrice qui souffle sur un peu de poussière, et qui l'anime pour la vie et l'éternité !

Dans l'entrevue avec Brabantio, Othello ne prononce pas quinze vers; devant le sénat, Desdémona n'en profère pas vingt; et pourtant déjà Othello existe tout entier, Desdémona existe tout entière; ils sont là, l'un et l'autre, vivant sous nos yeux, se déployant sans contrainte, dans toute la grâce et la singularité de leur caractère, dans toute leur individualité naïve et impérissable. Supprimez le reste de la pièce, vous n'effacerez de notre mémoire ni Desdémona ni Othello; placez-les à plaisir dans un autre ordre de circon-

stances; allez, évertuez-vous; mais ne vous trompez pas, car nous les connaissons, nous savons d'avance ce qu'ils peuvent dire ou faire.

Et pourtant, dans ces caractères, que de complexité, que de contrastes, que de finesse et de nuances!

Il y a deux hommes dans Othello: d'abord le sauvage, qui longtemps est demeuré tel, qui longtemps a vécu de la vie de brute, se livrant, sans l'ombre même d'une lutte intérieure, au premier bouillonnement de chaque passion qui traverse son âme, mais pourvu cependant de ce fonds de bonté et de générosité naturelle que l'instinct de nos fictions poétiques se plaît à attribuer au roi des déserts, au lion; ensuite l'homme civilisé qui l'est devenu par la guerre, mais par la guerre seule, par la grandeur de son courage, par cette possession de soi-même que développent l'habitude, la continuité, la régularité du danger. Dans les douceurs de la vie paisible, l'homme civilisé prend le dessus sans effort; Othello est calme, confiant dans la supériorité de son caractère, dans la hauteur de son âme, dans l'importance de ses services; mais il obéit au premier signe, il marche au premier mot, discipliné comme le soldat, apprivoisé comme l'animal. Il a soumis le jeune cœur de Desdémona par un coup de fortune inouï, dont la vraisemblance, dont la possibilité même est toute poétique, par un coup de fortune inconcevable aux âmes vulgaires, car, comme dit Iago:

« Quel plaisir peut avoir cette charmante fille à regar-
« der le diable? » Mais ce coup de fortune lui paraît tout simple à lui, être sans réflexion et sans souci ; il ne lui en a pas coûté une démarche, pas un instant d'inquiétude, nulle occasion de penser à son âge, à sa figure, à la rudesse de ses mœurs ; il possède Desdémona comme son bien, comme sa bonne épée, n'imaginant pas qu'on puisse la lui disputer autrement que de vive force, tranquille par conséquent; du reste s'il s'abandonne à l'amour, l'amour n'est pourtant qu'un accident dans son existence; c'est la guerre qui est sa vie, son élément, son théâtre ; l'amour pourra bien disposer de sa destinée : en attendant, il ne saurait ni la dominer ni la remplir.

Desdémona, en revanche, est l'idéal le plus parfait, le type le plus pur de la femme, de la femme prise en soi, de l'être inférieur et divin pourtant, subordonné par vocation, libre avant de choisir, mais esclave de son choix. Modestie, tendresse, soumission : la voilà. Sa modestie est sans tache, sa tendresse sans mesure, sa soumission sans borne et sans partage. Ce qui la distingue entre toutes les autres femmes, c'est qu'elle ne possède pas ces qualités : ces qualités la possèdent et l'absorbent. Nulle place en son âme pour nulle autre chose, soit indifférente, soit mauvaise, ou même bonne, pour d'autres penchants, d'autres sentiments, même d'autres devoirs. Elle s'est donnée, n'im-

porte à qui, n'importe pourquoi : il suffit; elle s'est donnée tout entière, corps et âme, idées et volontés, espérance et souvenir. Il ne lui reste plus rien d'elle-même qu'elle puisse réserver à qui que ce soit. Elle quitte son père, elle le trompe, elle le brave autant qu'elle peut braver, le cœur gros, la rougeur sur le front, mais sans témoigner hésitation ni repentir. Rien qu'à le voir, l'objet même de son choix dit assez combien chastes sont ses pensées. Pas la moindre illusion, ni sur le genre de vie qui l'attend, ni peut-être même sur le prix dont sera quelque jour payée tant d'affection; d'avance elle est résignée, résignée à tout, certaine que tel était son lot en ce monde; certaine, quoi qu'il arrivât, de ne jamais jeter en arrière un regard de regret, et de n'avoir jamais à hésiter entre deux partis.

Et pour nous en tant apprendre, que faut-il à Shakspeare?

Quatre coups de crayon, pas davantage. Voyez par exemple, comment se termine la scène.

C'est du pied même de l'autel que le More a été traîné au sénat par Brabantio; depuis le moment de leur union, à peine s'il a pu échanger deux paroles avec sa bien-aimée. Le récit simple et pathétique de leur passion mutuelle a désarmé tous les cœurs et tiré des larmes de tous les yeux. Desdémona vient de résister à l'autorité paternelle avec douceur et mesure, mais avec une fermeté insurmontable; le doge confirme

leur bonheur; le père les livre l'un à l'autre, tous les sénateurs les entourent et les félicitent; il est permis à Desdémona de rejoindre son époux en Chypre, lorsqu'il y sera établi.

« Mais il faut partir sur-le-champ », dit le doge au vieux soldat.

« Sur-le-champ ! » c'est le seul mot qui échappe à Desdémona.

« De tout mon cœur », répond Othello.

Il a entendu le son de la trompette; toute autre pensée est déjà bien loin.

Desdémona, cette amante si tendre, cette fille si résolue vis-à-vis de son père, cette épouse à peine épouse, baisse les yeux, et se range timidement derrière son époux, sans prononcer une parole, sans même lui adresser un regard où se peigne le reproche.

La narration d'Othello a été applaudie avec transport; cela devait être : mais l'ensemble des trois scènes obtient, selon nous, une approbation d'une bien autre nature. Figurez-vous un homme qui n'aurait vécu depuis longtemps qu'à la clarté des bougies, des lampions ou des verres de couleur, qui n'aurait respiré que l'air échauffé des salons, qui n'aurait vu que des cascades d'opéra, des montagnes de toile peinte et des guirlandes de fleurs artificielles, et qui se trouverait transporté tout-à-coup, par une magnifique matinée du mois de juillet, au souffle de l'air le plus pur, sous

les tranquilles et gracieux noyers d'Interlaken, en face des glaciers de l'Oberland; et vous aurez une assez juste idée de la situation morale d'un habitué de nos premières représentations lorsqu'il vient à se trouver, à l'improviste, en présence de ces beautés si simples, si grandes et si naturelles.

Un second point sur lequel le sentiment involontaire du public français s'est trouvé tout-à-fait en désaccord avec les admirateurs de Shakspeare, c'est le rôle d'Iago. Ce rôle, qui est la cheville ouvrière de la pièce, est grandement célèbre en Angleterre et ailleurs; tous les critiques sans exception, anglais, allemands ou français, ne tarissent pas dans leurs éloges. A la scène, il nous a paru déplaire généralement; déplaire d'une manière très-prononcée, et qui allait croissant d'acte en acte, tellement que, s'il eût été joué avec moins d'aplomb et de décision, il lui serait certainement arrivé malheur.

Pourquoi a-t-il déplu ?

Il était assez curieux, à la fin de chaque acte, d'entendre chaque spectateur donner la raison de sa répugnance, le motif de son aversion. Celui-ci trouvait Iago trop immoral; celui-là, au contraire, ne le trouvait pas assez habile hypocrite : on ne se vante pas ainsi de sa scélératesse, disait-il; un troisième était révolté de voir commettre le crime en plaisantant; ainsi de suite.

Selon nous, le rôle a déplu parce qu'il n'est pas bon; parce qu'il est, non pas inconséquent (quoi de plus

naturel à l'homme que l'inconséquence?) mais incohérent, parce que les parties dont il se compose ne tiennent pas ensemble, et qu'à son égard, on ne sait vraiment à quelle idée se prendre.

Telle est du moins notre manière de voir. Que les dévots à Shakspeare nous anathématisent, si c'est leur bon plaisir.

Qu'est-ce qu'Iago?

Est-ce le malin esprit, ou du moins son représentant sur la terre? Othello a-t-il raison quand il le regarde aux pieds pour voir s'il ne les aurait pas fourchus? Est-ce un être qui fait le mal pour l'amour du mal, et qui vient souffler des poisons sur l'union d'Othello et de Desdémona, par ce seul motif que Desdémona est une créature angélique et qu'Othello est un homme loyal, brave et généreux?

Alors pourquoi donner à Iago des motifs humains et intéressés? Pourquoi nous montrer en lui une basse cupidité, le ressentiment d'une injure faite à son honneur, l'envie d'un poste plus élevé que le sien? Pourquoi le voyons-nous dévaliser ce pauvre Roderigo, comme Scapin ou Sbrigani escamotent à un imbécile la bourse qu'il a dans son pourpoint? Ces passions de bas aloi détruisent tout le fantastique du rôle; le démon n'a ni humeur ni honneur; il n'a ni rancune, ni colère, ni convoitise; c'est un personnage désintéressé; il fait le mal parce que le mal est le mal, et qu'il est, lui, le malin.

Iago est-il, au contraire, comme il s'en fait gloire, le parfait égoïste, l'homme qui sait, au suprême degré, s'aimer lui-même, l'être qui sait subordonner hiérarchiquement ses désirs, selon leur degré d'importance, et disposer ensuite ses actions de manière à tendre invariablement à sa plus haute satisfaction, coûte que coûte à autrui, sans scrupule, sans remords, et aussi sans se laisser détourner par des velléités d'un ordre inférieur?

Alors pourquoi poursuit-il en même temps trois ou quatre buts distincts, et d'une importance pour lui très-inégale? Pourquoi entreprend-il coup sur coup vingt projets différents qu'il abandonne l'un après l'autre? Pourquoi surtout prodigue-t-il, dans chaque occasion, cent fois plus de méchanceté que le besoin de la circonstance ne le comporte? Bien plus avisé était Jonathan Wild le Grand, lorsqu'il disait : « Ménagez le mal « c'est une trop bonne chose pour le gaspiller en pure « perte. »

Comment concilier, d'ailleurs, les diverses idées qu'on nous donne de ce personnage?

Il nous est représenté comme un guerrier intrépide, intelligent, digne de toute la confiance d'Othello et du sénat, auquel on aurait fait justice en le portant au premier rang; et puis il nous est montré sous les traits d'un escroc de la dernière espèce et d'un misérable coupe-jarret!

Il méprise profondément le genre humain, et dans le genre humain il méprise profondément les femmes; il hausse les épaules à la seule idée de la possibilité de leur honneur; la sienne, en particulier, lui est à charge et insupportable; son seul but, en ce monde, c'est la fortune; ce sont les jouissances solides et matérielles; et puis il faut que nous voyions, dans le simple soupçon d'une vieille intrigue entre sa femme et Othello, un mobile puissant sur son âme!

On nous le donne pour le plus rusé scélérat qui ait jamais existé, et tous ses projets sont si malhabiles, si gauches, si dépourvus de bon sens que pas un ne lui réussit, ni ne lui pourrait réussir.

On nous le donne pour un fourbe d'une profondeur effrayante, d'une dissimulation impénétrable, et les piéges qu'il tend sont si grossiers que bien lui prend d'avoir à faire à un idiot auprès duquel M. de Pourceaugnac serait un aigle de perspicacité, et à un animal furieux; tout homme en possession de tant soit peu de sens ne s'y laisserait pas attraper deux minutes.

Quoi! Desdémona a épousé Othello; elle l'a choisi, tel qu'il est, entre mille partis plus dignes d'elle; elle a tout quitté pour lui; elle l'aimait apparemment; Iago lui-même n'en doute pas; à peine ont-ils reçu la bénédiction nuptiale, qu'ils sont séparés; Othello part avec Cassio; avec Cassio, remarquez-le bien; Desdémona se met en route de son côté; un accident fait que les deux

convois, partis l'un après l'autre, arrivent en Chypre le même jour, à demi-heure de distance. Au su et vu de tout le monde, Othello y compris, Cassio, son compagnon de voyage, n'a pu parler à Desdémona que dix minutes, sur la voie publique. Et c'est le lendemain même de ce jour, dans les premiers transports d'une union si longtemps traversée, qu'Iago entreprend de persuader à l'amoureux Othello que Desdémona, la tendre Desdémona l'a trahi, avant même de lui appartenir, qu'elle a livré son cœur et sa personne, à qui? à Cassio, qui n'a pu ni la voir ni l'entretenir! Et Iago parle de cette passion comme d'une chose déjà ancienne, et cependant, notez bien encore, comme d'une chose postérieure au mariage d'Othello,

Cursed fate, that gave thee to the Moor!

et il en parle avec des détails sans nombre, et des explications qui ne finissent pas!

Quel est le plus insensé de celui qui conçoit un pareil projet ou de celui qui s'y laisse prendre?

Il réussit, dira-t-on.

Il réussit, ainsi le veut l'auteur. Mais le bon sens, qu'en dit-il?

L'auteur lui-même réussit, mais d'où vient? C'est parce que telle est la profondeur et la vivacité de sa conception première que les invraisemblances les plus choquantes, les absurdités les plus inconcevables pas-

sent inaperçues; c'est parce que personne n'a l'envie ni le loisir de regarder aux ressorts du drame. Autre chose est pourtant de nous donner ces absurdités pour des mérites.

Oui, cela est très-vrai; depuis le premier moment où la première insinuation s'échappe des lèvres d'Iago pour atteindre l'oreille du More, depuis ces paroles fatales: « Ah! ceci me déplaît, » jusqu'au moment solennel où le rideau tombe sur les cadavres des deux amants, le spectateur n'a pas la possibilité de respirer. Vous entendriez voler une mouche dans la salle, et bien maladroits sont les amis dont le zèle s'efforce d'interrompre par des applaudissements cette anxiété qui va croissant de minute en minute.

Dès le premier mot, tout est dit, tout est décidé.

Adieu pour jamais, Desdémona, adieu Othello. Desdémona n'apparaît plus que comme l'innocent oiseau qui se débat faiblement sous la serre d'un vautour, mais d'un vautour qui se débat lui-même en furieux sous la serre d'un autre vautour, et se venge, sur la pauvre victime, des effroyables tortures auxquelles il est en proie.

Le spectateur contemple ce tableau, non point avec cette curiosité inquiète qui passe tour à tour de la crainte à l'espoir, mais, s'il est permis de le dire, et en tenant compte de toutes les différences, avec quelque chose de cette angoisse inexprimable qui s'empare de

nous lorsque, dans une cour de justice, nous assistons aux vains efforts de malheureux entraînés vers une condamnation fatale et indubitable.

Othello n'a jamais pensé, n'a jamais eu occasion de penser à ce qu'a d'étrange, d'incompréhensible le sentiment qu'il a inspiré à Desdémona; il y pense maintenant. « Je suis noir, dit-il, je touche au déclin de la « vie; je n'ai aucun de ces agréments de nos jeunes « citadins. »

Happily, for I am black,
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have; or, for I am declin'd
Into the vale of years;

Un goût déréglé, Iago le lui a dit, dénote d'autres déréglements. Plus de doute, elle est perdue : *she' s gone.*

Ce premier soupçon, selon l'énergique expression de M. Schlegel, c'est une goutte de poison qui fait à l'instant fermenter à gros bouillons tout son sang. Le sauvage relève la tête. L'être civilisé qui ne l'a jamais rencontré sur ce terrain, qui ne l'a jamais dompté que sur les champs de bataille, se trouve impuissant à le tenir en bride. La lutte s'établit bien quelques instants; quelques instants l'Othello guerrier, homme d'État, maître des autres et de lui-même, essaie de traiter son amour comme un feu follet, sa jalousie comme une sottise : « Regarde-moi « comme une chèvre si jamais j'échange les occu- « pations de mon âme contre ces chimères en l'air,

« gonflées comme des bulles de savon. Non, Iago, « avant de douter, je veux voir; après le doute, je veux « la preuve; après la preuve, il ne reste plus qu'un « parti; au diable à jamais l'amour et la jalousie! « Regarde-moi, Iago, j'exhale ainsi tout mon fol amour; « il est parti. »

Exchange me for a goat
When I shall turn the business of my soul
To such exsuffolate and blown surmises.
. . . . . No, Iago;
I'll see, before I doubt; when I doubt, prove;
And, on the proof, there is no more but this;
Away at once with love, or jealousy.
. . . . . Look here, Iago;
All my fond love thus do I blow to heaven:
'Tis gone.

Mais vains efforts, inutiles bravades; ce grand courage, il voit sa perte du premier coup; il se sent vaincu au premier choc; il tourne un dernier regard vers ce qui l'a si longtemps charmé; il prend congé du coursier et de la trompette, de l'assaut et de la victoire; « la carrière d'Othello est terminée: »

O farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!
Farewell! Othello's occupation's gone.

A dater de ce cri de détresse, toute lutte cesse au dedans de lui.

Au fur et à mesure des ravages que la jalousie exerce dans cette âme déjà bouleversée, on voit reparaître sous toutes les formes les plus hideuses, on voit grandir, on entend rugir l'être demi-brute, ingouvernable à la raison, sourd à l'accent de la vérité, insensible à celui de la tendresse, inaccessible à l'évidence morale, qui passe en forcené d'un extrême à l'autre, tantôt se complaisant, avec une joie cruelle, à se faire raconter et détailler son outrage dans les termes les plus révoltants, criant alors : « Du sang, du sang, du sang ! »

O blood, Iago, blood !

et finissant par tomber sans connaissance, de rage et de désespoir.

L'humanité ne se retrouve plus en lui, si ce n'est à de fréquents retours d'attendrissement, de pitié, de regret, mais toujours provoqués par le souvenir des charmes de Desdémona, par des idées qui tiennent aux plaisirs des sens ; si ce n'est aussi à certaines lueurs d'équité grossière, telle qu'elle apparaît sous la tente du Bédouin, ou dans une caverne de bandits : « Elle avait des yeux ; pourquoi m'a-t-elle choisi ? » Et lorsque Iago lui propose de l'étrangler sur le lit même qu'elle a profané : « Bonne idée ! sa justice me plaît. »

Du reste, nulle trace des sentiments qu'il a dû puiser dans la fréquentation d'une société policée ; nul respect de lui-même ni des autres ; nul souvenir des bien-

séances ; il ordonne un lâche assassinat, celui de Cassio, sans la moindre hésitation ; il frappe brutalement Desdémona, en présence des envoyés du sénat et de ses propres officiers ; il la traite en public, il la traite tête-à-tête comme la dernière des misérables, épuisant sur elle les sarcasmes les plus amers et les épithètes les plus avilissantes.

Le spectacle d'une âme héroïque qui déchoit ainsi jusqu'au rang d'animal féroce, courait risque de porter atteinte à la dignité de l'art si le poëte n'eût placé face à face la figure gracieuse, pure, vraiment céleste, de Desdémona.

Jamais n'a été peint avec plus de délicatesse cet étonnement d'un cœur innocent lorsque pour la première fois ses épanchements sont refoulés par un mot dur, par un regard sévère ; ces timides efforts pour tourner la chose en badinage, pour renouer un commerce tendre et folâtre, pour exercer encore quelques minutes cet ascendant riant et passager que donne à la jeune épouse le lendemain du bonheur.

A mesure que le nouveau caractère d'Othello se développe, on voit, pour ainsi dire, à travers cette poésie transparente dont Shakspeare seul a le secret, le doux visage de Desdémona perdre de plus en plus sa sérénité. La première idée qui se présente à son esprit, c'est que la rudesse d'Othello, cette rudesse à laquelle elle s'était préparée dans le lointain, a pris bientôt le

dessus; mais à l'instant son cœur est résigné; son excuse est prête :

« Ce sont de fâcheuses nouvelles qui auront troublé « son humeur; les hommes occupés de grandes choses « souvent s'en prennent aux petites; d'ailleurs ils ne « sont pas des Dieux; nous ne devons pas toujours « nous attendre de leur part à ces soins qui convien- « nent au jour des fiançailles. »

Nay, we must think
Men are not gods;
Nor of them look for such observancy
As fits the bridal.

Et lorsque Othello la frappe en public, elle se contente de pleurer et de dire : « Je n'ai pas mérité ceci. »

I have not deserved this.

Mais lorsqu'enfin Othello éclate contre elle, lorsqu'il l'accable d'outrages, lorsqu'il la traite d'infâme et de prostituée, la voix lui manque; le sang qui lui monte au visage la suffoque; elle succombe à la confusion d'entendre un semblable langage bien plutôt que de se l'entendre adresser; quelques faibles soupirs, quelque inutile protestation sont toute sa défense; elle a vu son sort écrit dans les regards effroyables d'Othello. Elle baisse la tête, ordonnant à Émilia de déposer sur son lit la robe de noce dans laquelle elle désire être ensevelie; elle tend la gorge au couteau comme un agneau sans tâche (autre heureuse expression de

M. Schlegel); comme un agneau qui n'a jamais fait que bondir et jouer dans la prairie, et qui marche à l'autel sans demander pourquoi, et léchant la main qui l'y conduit.

Et c'est là précisément ce qui explique le charme indicible et l'intérêt pressant de cette scène dont nous avons déjà fait mention, de cette scène qui, placée tout autre part, ne serait plus qu'un hors-d'œuvre.

Othello, en prenant congé des envoyés du sénat, a dit à voix basse à Desdémona : « Allez à l'instant vous « mettre au lit; je reviens tout à l'heure; renvoyez « votre suivante, entendez-vous, n'y manquez pas.— « Je le ferai, monseigneur. »

Get you to bed on the instant; I will be return'd forthwith; dismiss your attendant there; look it be done. —I will, my lord.

C'est l'arrêt de sa mort, elle le sait; mais il ne lui vient pas seulement à la pensée de désobéir; pas même de se ménager le moindre secours; Othello a parlé.

La scène où elle se déshabille, avant de se mettre au lit, est donc bien véritablement, pour elle, ce quart d'heure de grâce que l'on accorde aux condamnés avant de les conduire au supplice; en vain essaie-t-elle de donner le change à Émilia, de se faire illusion à elle-même, de détourner sa pensée sur quelque sujet frivole; le plus intime de son âme reparaît et surgit à

chaque mot. Et telle est aussi cette scène pour le spectateur éperdu; il compte les minutes; il s'attache au moindre incident; il se cramponne à la moindre chose; il demande pourquoi pas encore ce nœud, pourquoi pas encore cette agrafe; il voudrait, en quelque sorte, saisir Desdémona par sa robe et la retenir.

Poëtes tragiques, voilà votre maître; prenez leçon de lui, si vous savez en prendre.

La scène où le More tue Desdémona a surpris le public, mais d'une surprise de peu de durée, et où l'approbation a bientôt repris le dessus. Accoutumé qu'il est à la longueur de cette scène dans l'opéra de Rossini, aux attitudes imposantes de Mme Pasta, aux efforts de Mme Malibran pour disputer sa vie, la brièveté de l'original anglais l'a d'abord étonné. Mais, en même temps, ce dialogue net, rapide, allant droit au but; ces paroles sinistres et déchirantes tout ensemble qu'Othello profère à demi-voix; cette résolution invariablement prise qu'il exécute à la hâte, le cœur plein, les dents serrées, sans presque oser regarder sa victime, mais sans balancer un instant; les supplications de Desdémona, courtes, tendres, timides, tant qu'il ne s'agit que de sa vie; ses réponses, où respire toute la fierté de l'innocence, lorsque Othello lui parle du mouchoir saisi sur Cassio : « Il l'avait donc trouvé ! »

He found it then.

Et lorsque Othello lui déclare que Cassio a confessé son crime : « Il ne le dira pas. »

He will not say so;

mots simples et sublimes que Mlle Mars a rendus avec un accent simple et sublime; ces cris du dehors qui précipitent le coup fatal et poussent en quelque sorte le bras d'Othello; tout ceci a été profondément senti, applaudi autant que l'émotion le permettait, et, soit dit sans comparaison offensante, la scène tragique a paru aussi supérieure à la scène lyrique que la tragédie même d'Othello l'est au libretto qu'on vend pour trente sous à la porte de l'Opéra-Bouffon.

On le sait; immédiatement après cette scène survient un incident fort admiré par tous les critiques, fort célébré dans toutes les poétiques modernes, fort vanté même par des philosophes comme un trait inimitable de nature.

Émilia entre dans la chambre, et Desdémona mourante trouve encore assez de force pour s'accuser elle-même de sa propre mort, et pour disculper Othello.

No body : I myself : Farewell;
Commend me to my kind lord; oh, farewell.

Nous devons le déclarer; l'effet de ce mot a été nul, et franchement nous nous étions toujours douté qu'il en devait arriver ainsi.

Qu'on nous foudroie, qu'on nous lapide si on veut;

mais il nous a toujours paru que cette petite combinaison sentait d'une lieue son artifice de théâtre, et que c'était le poëte qui parlait là par la bouche de son personnage. Il nous a toujours paru que ce dernier mot de Desdémona expirante renfermait une idée beaucoup trop compliquée, beaucoup trop raffinée, une prévoyance, une précaution qui ne cadre ni avec sa situation ni même avec son caractère.

Depuis le jour de son mariage, Desdémona s'est considérée comme la propriété d'Othello, comme quelque chose dont Othello est le maître d'user et d'abuser, comme une esclave qu'il peut battre ou tuer s'il lui en prend fantaisie; comment viendrait-elle à penser tout-à-coup qu'Othello coure aucun risque à propos d'elle, ni qu'il soit nécessaire de le mettre à l'abri d'une poursuite criminelle? Qu'elle baise la main d'Othello en mourant, cela est bien d'elle; qu'elle dépose pour lui en justice, par avance, cela n'en est pas.

Au demeurant, nous avons tort ou raison; mais ceci ne fait rien à l'affaire. Historien, nous le répétons, l'effet de ce mot a été nul.

En revanche, on n'en saurait dire autant de la dernière scène, de cette scène dont les critiques ne parlent guère, de cette scène qui, dans notre humble opinion, est une des plus admirables de la pièce, et qui a produit une impression digne de sa beauté.

A peine, en effet, Desdémona a-t-elle rendu le der-

nier soupir, à peine la fureur aveugle d'Othello s'est-elle assouvie, la scène change; sa raison revient; la vérité l'inonde de lumière et l'assiége de toutes parts. Ce ne sont point les explications d'Émilia qui le détrompent, ce ne sont point même les aveux d'Iago. Une demi-heure auparavant, il n'aurait rien écouté; en cet instant, il sait tout d'avance.

De même qu'il avait essayé, au premier moment, d'appeler son bon sens et sa fermeté à son secours contre les premières atteintes de la jalousie, de même il essaie maintenant d'appeler sa frénésie et son aveuglement à son secours contre les reproches flamboyants de sa raison.

Il s'écrie avec une brutalité affectée en parlant de Desdémona : « Eh bien, elle est allée comme une menteuse « aux flammes de l'enfer; c'est moi qui l'ai tuée. »

She's, like a liar, gone to burning hell.
'T was I that kill'd her.

Il invoque à grands cris Iago, l'honnête Iago,

Honest, honest Iago !

pour lui servir de sauvegarde; il s'efforce de répéter encore une fois les turpitudes que tout à l'heure il exprimait avec l'accent de la fureur; mais sa langue s'y refuse :

'Tis pitiful; but yet Iago knows
That she with Cassio has the act of shame
A thousand times committed.

Efforts impuissants. Il en est réduit à se contempler tel qu'il est réellement. Privé d'une créature divine, et qu'il idolâtre, il se voit comme les autres le voient; objet non seulement d'horreur, mais de risée et de mépris; les noms de calomniateur, de meurtrier, d'assassin, sont trop beaux pour lui; ce qu'il est, c'est un forcené, c'est un dogue enragé, c'est un taureau que le taon a piqué, ou qui s'est jeté, du pied et de la corne, sur un lambeau d'écarlate qu'une main malicieuse a promené devant ses yeux.

Il est précisément dans la position même de l'Ajax de Sophocle, au moment où celui-ci revient à lui après sa déplorable manie.

Les mots de More imbécile, d'animal abject, d'être stupide comme la fange, fondent sur lui de toutes parts; au premier moment, il baisse la tête, il s'abandonne lui-même, il se laisse désarmer comme un enfant.

« Je ne suis plus même brave, s'écrie-t-il avec amertume; le premier apprenti soldat m'enlève mon « épée. » Puis il ajoute, et déjà ceci le relève : « Mais « pourquoi l'honneur survivrait-il à la vertu? Que « tout périsse à la fois! »

I am not valiant neither,
But every puny whipster gets my sword;
But why should honor outlive honesty?
Let it go all.

Et tout de suite après :

« J'ai vu le temps où, avec ce faible bras et cette bonne « épée, je me serais fait our à travers des obstacles « vingt fois plus puissants. Mais, ô vaine bravade ! qui « peut surmonter sa destinée ? Ne t'effraie point de me « voir armé ; je suis au terme, voici la fin de mon « voyage, l'écueil où finit ma dernière course. Tu « recules troublé ; va, c'est une crainte vaine. Qu'un « bras seulement menace le sein d'Othello, et il va fuir. « Où irait Othello maintenant ? »

I have seen the day
That, whith this little arm and this good sword,
I have made my way through more impediments
Than twenty times your stop. But, o vain boast !
Who can control his fate ? 'tis not so now.
Be not afraid, though you do see me weapon'd ;
Here is my journey's end, here is my butt,
The very sea-mark of my utmost sail.
Do you go back dismay'd ? 'tis a lost fear ;
Men but a rush against Othello's breast,
And he retires. Where should Othello go ?

Il se roule alors sur le corps de Desdémona en prononçant des paroles entrecoupées, mais qu'il est impossible d'entendre sans frissonner de douleur.

Toutefois, ce paroxysme de désespoir et d'humiliation n'a qu'un instant. Othello reprend possession de lui-même. A mesure que la raison regagne sur lui son empire, il regagne à son tour son ascendant accoutumé sur tout ce qui l'entoure. Deux ou trois mots fermes et

significatifs indiquent qu'il a pris parti au dedans de son âme. Il s'est saisi d'une autre épée, et nul des assistants n'oserait cette fois y porter la main. Il s'excuse, vis-à-vis de Cassio, avec noblesse et simplicité; il contemple, d'un œil d'indifférence mêlé d'un peu de dédain, les préparatifs faits pour s'assurer de sa personne; et lorsque enfin Ludovico s'avance vers lui, et d'un ton déjà à demi intimidé, lui ordonne de se disposer à prendre la route de Venise, sous bonne escorte, pour comparaître devant le sénat :

« Doucement, lui dit-il, en l'interrompant; un mot « ou deux avant que *vous* ne partiez. »

Soft you; a word or two, before you go.

Revoyez-vous là le grand poëte, et tout ce qu'il sait indiquer d'un seul trait? Ludovico partira seul; ainsi le veut Othello; Othello ne partira point; tel est son bon plaisir; personne ne disposera de lui que lui-même; il n'entend pas qu'on lui fasse une observation sur ce point.

Il poursuit alors gravement :

« J'ai rendu à l'État quelques services; on le sait; « n'en parlons plus. Je vous en prie; dans vos lettres, « quand vous rendrez compte de ces faits déplorables, « parlez de moi tel que je suis, sans rien atténuer, sans « rien aggraver par malignité. Alors vous parlerez d'un « homme qui n'a que trop aimé, mais qui ne sut pas

« aimer sagement; d'un homme qui ne devint pas « aisément jaloux, mais qui, une fois enveloppé dans « la trame, fut poussé aux derniers excès. Parlez de « moi ainsi. »

Cela dit, et après avoir pourvu, autant qu'il est en lui, au soin de sa renommée, il se retourne contre lui-même; il se retourne, de toute la hauteur de son âme indignée, contre ce misérable corps qu'il va châtier comme un esclave révolté, comme une bête féroce qui a osé terrasser son maître, et l'a livré par-là au déshon neur; et cherchant les expressions les plus injurieuses, à ses yeux, des expressions qui rappellent à la fois, et ce qu'il fut, et les travaux de sa vie, et ce qu'il a toujours méprisé le plus :

« Dites encore, ajoute-t-il, qu'un jour, dans Alep, un « Turc insolent et coiffé d'un turban battant un Véni- « tien et insultant l'État, je saisis à la gorge ce chien de « circoncis, et le frappai.... ainsi. »

And say besides,—that in Aleppo once,
Where a malignant and a turban'd Turk
Beat a Venetian, and traduc'd the state,
I took by the throat the circoncised dog,
And smote him—thus.

Nous nous sommes étendu sur l'effet produit par cette traduction fidèle, et pour ainsi dire littérale, d'*Othello*, parce que cet effet nous a semblé d'un très-heureux augure pour le théâtre Français. La pièce a

été mieux jouée qu'aucun des chefs-d'œuvre de nos maîtres ne l'est maintenant; elle a été mieux jugée qu'aucune autre pièce, à notre connaissance, ne l'a jamais été, car elle a été jugée véritablement, sans prévention, sans parti pris, à chaque scène pour ce qu'elle pouvait valoir.

Si le public veut persister dans cette liberté d'esprit, s'il continue dorénavant, à chaque nouvel essai, de n'applaudir que ce qui lui semble beau, de condamner ce qui le frappe comme mauvais, de rester indifférent aux choses naturellement indifférentes, il fera beaucoup, par cela seul, pour l'art, et plus encore pour ses plaisirs. Il nous sauvera de l'inondation des imitations romantiques, qui menace déjà de remplacer les imitations classiques. Après avoir essayé, pendant cent ans, sous mille noms divers, des *Andromaque*, des *Mérope* et des *Zaïre*, moins les vraies beautés d'*Andromaque*, de *Mérope* et de *Zaïre*, nous serons préservés du malheur d'essuyer, sous mille autre noms divers, et pendant cent autres années peut-être, des *Macbeth*, des *Othello*, des *Guillaume Tell*, moins les vraies beautés de *Macbeth*, d'*Othello* et de *Guillaume Tell*.

Le beau ne s'imite pas.

Ce qui s'imite, ce sont les défauts, ce sont les formes extérieures, c'est la *manière* des grands poëtes. Et quand le public, par un enthousiasme irréfléchi pour

les grands poëtes, se laisse aller à applaudir leurs défauts, ou simplement leur *manière*, il est sûr d'en avoir bientôt plus que satiété.

Amis du genre romantique, sachez-le bien, ce genre ne s'établira point, parmi nous, à la faveur de contre-épreuves mal déguisées, de contrefaçons dissimulées sous des noms d'emprunt. Traduisez mot pour mot les belles pièces étrangères, vous ferez œuvre excellente ; mais, au nom du ciel, ne les produisez pas à titre de prétendues nouveautés, et en nous les donnant pour des fruits de votre terroir. Vous n'auriez pas même l'excuse de vos confrères; il faut que l'originalité soit originale. Et vous, public, ne vous y laissez jamais prendre; n'applaudissez jamais un auteur récent pour s'être paré des plumes d'un grand maître.

Amis du genre classique, sachez-le bien à votre tour, la rivalité avec le genre romantique est son seul moyen de salut. Il est mort aujourd'hui; les imitateurs l'ont tué; les copies de seconde et troisième main nous en ont inspiré un insurmontable dégoût. Il renaîtra, sans doute; mais il ne renaîtra que transformé, que dégagé des entraves dont on l'a mal à-propos entortillé, que libre dans son allure, en se frayant une nouvelle carrière.

C'est au genre romantique à lui rendre ce service.

Heureux le temps où l'on verra ces deux genres se déployant, l'un en face de l'autre, dans une certaine

indépendance, gouvernés, chacun pour son compte, par les lois de sa propre nature, et prodiguant à l'envi les beautés dont il est susceptible !

Mais quoi ! va-t-on nous dire ; vous croyez donc que le classique est un genre véritable, que ce n'est pas une erreur, une sottise, comme on le dit si souvent — Assurément, nous le croyons. — Vous pensez que le genre romantique a ses lois, et qu'il ne consiste pas dans l'absence de toutes lois ? — A Dieu ne plaise ! — Vous ne considérez pas, comme les lois du genre classique, ces règles dont on fait tant de bruit, les trois unités par exemple ? — Point du tout.

Expliquez-vous donc. En quoi faites-vous donc consister la distinction des genres ? Qu'est-ce que le classique, selon vous ? Qu'est-ce que le romantique ? Quelles sont ces lois dont vous parlez ?

Voilà des questions auxquelles nous aurions bien envie de répondre ; mais le temps nous presse, le nombre des pages dont un recueil comme celui-ci peut disposer en notre faveur est épuisé et au-delà. Force nous est donc de remettre l'explication à une autre fois. Aussi bien, les romantiques ont maintenant le vent en poupe ; et n'étant point difficiles d'ailleurs, en fait de prétextes, l'occasion ne saurait longtemps nous manquer.

DRAMES HISTORIQUES

Shakspeare n'a point écrit ses drames historiques dans l'ordre chronologique et pour reproduire sur le théâtre, comme ils s'étaient successivement développés en fait, les événements et les personnages de l'histoire d'Angleterre. Il ne songeait pas à travailler sur un plan ainsi général et systématique. Il composait ses pièces selon que telle ou telle circonstance lui en fournissait l'idée, ou lui en inspirait la fantaisie, ou lui en imposait la nécessité, ne se souciant guère de la chronologie des sujets ni de l'ensemble que tels ou tels ouvrages pouvaient former. Il a porté sur la scène presque toute l'histoire d'Angleterre du treizième au seizième siècle, depuis Jean-sans-Terre jusqu'à Henri VIII, commençant par le quinzième siècle et le roi Henri VI pour

remonter ensuite au treizième siècle et au roi Jean, et ne finissant par le seizième siècle et Henri VIII qu'après avoir plusieurs fois encore interverti l'ordre des siècles et des rois. Voici, selon ses plus savants commentateurs, selon M. Malone, entre autres, la chronologie théâtrale de ses six drames historiques :

1° Première partie du roi HENRI VI (roi de 1422 à 1461), composée en 1589.

2° Deuxième partie de HENRI VI, 1591.

3° Troisième partie de HENRI VI, 1591.

4° Le roi JEAN (de 1199 à 1216), 1596.

5° Le roi RICHARD II (de 1377 à 1399), 1597.

6° Le roi RICHARD III (de 1483 à 1485), 1597.

7° Première partie du roi HENRI IV (de 1399 à 1413), 1597.

8° Deuxième partie de HENRI IV, 1598.

9° Le roi HENRI V (de 1413 à 1422), 1599.

10° Le roi HENRI VIII (de 1509 à 1547), 1601.

Mais, après avoir exactement indiqué l'ordre chronologique de la composition des drames historiques de Shakspeare, il faut, pour en bien apprécier le caractère et l'enchaînement dramatique, les replacer dans l'ordre vrai des événements; c'est ce que j'ai fait pour les *notices* dont ces drames sont l'objet : ainsi seulement on assiste au spectacle du génie de Shakspeare déroulant et ranimant l'histoire de son pays.

I

LA VIE ET LA MORT DU ROI JEAN

(1596)

En choisissant pour sujet d'une tragédie le règne de Jean-sans-Terre, Shakspeare s'imposait la nécessité de ne pas respecter scrupuleusement l'histoire. Un règne où, dit Hume, « l'Angleterre se vit déjouée et humiliée dans toutes ses entreprises, » ne pouvait être représenté dans toute sa vérité devant un public anglais et une cour anglaise; et le seul souvenir du roi Jean auquel la nation doive attacher du prix, la grande Charte, n'était pas de ceux qui devaient intéresser vivement une reine telle qu'Élisabeth. Aussi la pièce de Shakspeare ne présente-t-elle qu'un sommaire des dernières années de ce règne honteux; et l'habileté du poëte s'est employée à voiler le caractère de son principal personnage sans le défigurer, à dissimuler la cou-

leur des événements sans les dénaturer. Le seul fait sur lequel Shakspeare ait pris nettement la résolution de substituer l'invention à la vérité, ce sont les rapports de Jean avec la France; il faut assurément toutes les illusions de la vanité nationale pour que Shakspeare ait pu présenter et pour que les Anglais aient supporté le spectacle de Philippe-Auguste succombant sous l'ascendant de *Jean-Sans-Terre*. C'est tout au plus ainsi qu'on aurait pu l'offrir à Jean lui-même lorsque enfermé à Rouen, tandis que Philippe s'emparait de ses possessions en France, il disait tranquillement : « Laissez faire les « Français, je reprendrai en un jour ce qu'ils mettent « des années à conquérir. » Tout ce qui, dans la pièce de Shakspeare, est relatif à la guerre avec la France, semble avoir été inventé pour la justification de cette gasconnade du plus lâche et du plus insolent des princes.

Dans le reste du drame, l'action même, et l'indication des faits qu'il n'était pas possible de dissimuler, suffisent pour faire entrevoir ce caractère où le poëte n'a pas osé pénétrer, où il n'eût pu même pénétrer qu'avec dégoût; mais ni un pareil personnage, ni cette manière gênée de le peindre n'étaient susceptibles d'un grand effet dramatique; aussi Shakspeare a-t-il fait porter l'intérêt de sa pièce sur le sort du jeune Arthur; aussi a-t-il chargé Faulconbridge de ce rôle original et brillant où l'on sent qu'il se

complaît, et qu'il ne se refuse guère dans aucun de ses ouvrages.

Shakspeare a présenté le jeune duc de Bretagne à l'âge où pour la première fois on eut à faire valoir ses droits après la mort de Richard, c'est-à-dire, environ à douze ans. On sait qu'Arthur en avait vingt-cinq ou vingt-six, qu'il était déjà marié et intéressant par d'aimables et brillantes qualités lorsqu'il fut fait prisonnier par son oncle : mais le poëte a senti combien ce spectacle de la faiblesse aux prises avec la cruauté était plus intéressant dans un enfant; et d'ailleurs, si Arthur n'eût été un enfant, ce n'est pas sa mère qu'il eût été permis de mettre en avant à sa place; en supprimant le rôle de Constance, Shakspeare nous eût peut-être privés de la peinture la plus pathétique qu'il ait jamais tracée de l'amour maternel, l'un des sentiments où il a été le plus profond.

En même temps qu'il a rendu le fait plus touchant, il en a écarté l'horreur en diminuant l'atrocité du crime. L'opinion la plus généralement répandue, c'est qu'Hubert de Bourg, qui ne s'était chargé de faire périr Arthur que pour le sauver, ayant en effet trompé la cruauté de son oncle par de faux rapports et par un simulacre d'enterrement, Jean, qui fut instruit de la vérité, tira d'abord Arthur du château de Falaise où il était sous la garde d'Hubert, se rendit lui-même de nuit et par eau à Rouen où il l'avait fait renfermer, le fit

amener dans son bateau, le poignarda de sa main, puis attacha une pierre à son corps et le jeta dans la rivière. On conçoit qu'un véritable poëte ait écarté une semblable image. Indépendamment de la nécessité d'absoudre son principal personnage d'un crime aussi odieux, Shakspeare a compris combien les lâches remords de Jean, quand il voit le danger où le plonge le bruit de la mort de son neveu, étaient plus dramatiques et plus conformes à la nature générale de l'homme que cet excès d'une brutale férocité; et certes, la belle scène de Jean avec Hubert, après la retraite des lords, suffit bien pour justifier un pareil choix. D'ailleurs le tableau que présente Shakspeare saisit trop vivement son imagination et acquiert à ses yeux trop de réalité pour qu'il ne sente pas qu'après la scène incomparable où Arthur obtient sa grâce d'Hubert, il est impossible de supporter l'idée qu'aucun être humain porte la main sur ce pauvre enfant, et lui fasse subir de nouveau le supplice de l'agonie à laquelle il vient d'échapper; le poëte sait de plus que le spectacle de la mort d'Arthur, bien que moins cruel, serait encore intolérable si, dans l'esprit des spectateurs, il était accompagné de l'angoisse qu'y ajouterait la pensée de Constance; il a eu soin de nous apprendre la mort de la mère avant de nous rendre témoin de celle du fils; comme si, lorsque son génie a conçu, à un certain degré, les douleurs d'un sentiment ou d'une passion, son âme

trop tendre s'en effrayait et cherchait pour son propre compte à les adoucir. Quelque malheur que peigne Shakspeare, il fait presque toujours deviner un malheur plus grand devant lequel il recule et qu'il nous épargne.

Le caractère du bâtard Faulconbridge a été fourni à Shakspeare par une pièce de Rowley, intitulée : *The troublesome Reign of King John,* qui parut en 1591, c'est-à-dire, cinq ans avant celle de Shakspeare, composée, à ce qu'on croit, en 1596. La pièce de Rowley fut réimprimée en 1611 avec le nom de Shakspeare, artifice assez ordinaire aux libraires et aux éditeurs du temps. Cette circonstance, et l'aisance avec laquelle Shakspeare a puisé dans cet ouvrage, ont fait croire à plusieurs critiques qu'il y avait mis la main, et que *la Vie et la mort du roi Jean* n'était qu'une refonte du premier ouvrage; mais il ne paraît pas qu'il y ait eu aucune part.

Selon sa coutume, en empruntant à Rowley ce qui lui a convenu, Shakspeare a ajouté de grandes beautés à son original, mais il en a conservé presque toutes les erreurs. Ainsi Rowley a supposé que c'était le duc d'Autriche qui avait tué Richard-Cœur-de-Lion, et en même temps il fait tuer le duc d'Autriche par Faulconbridge, personnage historique dont parle Mathieu Pâris sous le nom de Falcasius de Brente, fils naturel de Richard, et qui, selon Hollinshed, tua le vicomte de

Limoges pour venger la mort de son père, tué, comme on sait, au siége de Chaluz, château appartenant à ce seigneur. Pour concilier la version de Hollinshed avec la sienne, Rowley a fait de *Limoges* le nom de famille du duc d'Autriche, qu'il nomme ainsi, *Limoges, duc d'Autriche*. Shakspeare l'a suivi exactement en ceci. C'est de même au duc d'Autriche qu'il attribue la mort de Richard; c'est de même le duc d'Autriche qui, dans la pièce, reçoit la mort de la main de Faulconbridge; et quant à la confusion des deux personnages, il paraît que Shakspeare ne s'en est pas fait plus de scrupule que Rowley, si l'on en peut juger par l'interpellation de Constance au duc d'Autriche dans la première scène du troisième acte, où, s'adressant à lui, elle s'écrie : *O Limoges, ô Austria!* Le caractère de Faulconbridge est une de ces créations du génie de Shakspeare où se retrouve la nature de tous les temps et de tous les pays : Faulconbridge est le vrai soldat, le soldat de fortune, ne reconnaissant personnellement de devoir inflexible qu'envers le chef auquel il a dévoué sa vie et de qui il a reçu la récompense de son courage, et cependant ne demeurant étranger à aucun des sentiments sur lesquels se fondent les autres devoirs, obéissant même à ces instincts d'une rectitude naturelle toutes les fois qu'ils ne se trouvent pas en contradiction avec le vœu de soumission et de fidélité implicite auquel appartient son existence, et même sa conscience : il sera humain, gé-

néreux, il sera juste aussi souvent que ce vœu ne lui ordonnera pas l'inhumanité, l'injustice, la mauvaise foi; il juge bien les choses auxquelles il se soumet, et n'est dans l'erreur que sur la nécessité de s'y soumettre; il est habile autant que brave, et n'aliène point son jugement en renonçant à le suivre; c'est une nature forte que les circonstances et le besoin d'employer son activité en un sens quelconque ont réduite à une infériorité morale dont une disposition plus calme et des réflexions plus approfondies sur la véritable destination des hommes l'auraient vraisemblablement préservée. Mais, avec le tort de n'avoir pas cherché assez haut les objets de sa fidélité et de son dévouement, Faulconbridge a le mérite éminent d'un dévouement et d'une fidélité inébranlables, vertus singulièrement hautes, et par le sentiment dont elles émanent, et par les grandes actions dont elles peuvent être la source. Son langage est, comme sa conduite, le résultat d'un mélange de bon sens et d'ardeur d'imagination qui enveloppe souvent la raison dans un fracas de paroles très-naturel aux hommes de la profession et du caractère de Faulconbridge; sans cesse livrés à l'ébranlement des scènes et des actions les plus violentes, ils ne peuvent trouver dans le langage ordinaire de quoi rendre les impressions dont se compose l'habitude de leur vie.

Le style général de la pièce est moins ferme et d'une

couleur moins prononcée que celui de plusieurs autres tragédies du même poëte; la contexture de l'ouvrage est aussi un peu vague et faible, ce qui tient au défaut d'une idée unique qui ramène sans cesse toutes les parties à un même centre. La seule idée de ce genre qu'on puisse apercevoir dans le *Roi Jean*, c'est la haine de la domination étrangère l'emportant sur la haine d'une usurpation tyrannique. Pour que cette idée fût saillante et occupât constamment l'esprit du spectateur, il faudrait qu'elle se reproduisît partout, que tout contribuât à faire ressortir le malheur de la lutte entre ces deux sentiments; mais ce plan, un peu vaste pour un ouvrage dramatique, devenait d'ailleurs inconciliable avec la réserve que s'imposait Shakspeare sur le caractère du roi : aussi une grande partie de la pièce se passe-t-elle en discussions de peu d'intérêt, et dans le reste les événements ne sont pas assez bien amenés; les lords changent trop légèrement de parti, soit d'abord à cause de la mort d'Arthur, soit ensuite par un motif de crainte personnelle, qui ne présente pas sous un point de vue assez honorable leur retour à la cause de l'Angleterre. L'emprisonnement du roi Jean n'est pas non plus préparé avec le soin que met d'ordinaire Shakspeare à fonder et à justifier la moindre circonstance de son drame: rien n'indique ce qui a pu porter le moine à une action aussi désespérée, puisqu'en ce moment Jean était ré-

concilié avec Rome. La tradition à laquelle Shakspeare a emprunté ce fait apocryphe attribue l'action du moine au besoin de se venger d'un mot offensant que lui avait dit le roi. On ne sait trop ce qui a pu porter Shakspeare à adopter ce conte, dont il a tiré si peu de parti : peut-être a-t-il voulu donner aux derniers moments de Jean quelque chose d'une souffrance infernale, sans avoir recours à des remords qui en effet n'eussent pas été plus d'accord avec le caractère réel de ce méprisable prince qu'avec la manière adoucie dont le poëte l'a tracé.

II

LA VIE ET LA MORT DE RICHARD II

(1597)

A mesure que Shakspeare avance vers les temps modernes de l'histoire de son pays, les chroniques sur lesquelles il s'appuie concourent plus exactement avec l'histoire véritable ; et déjà, dans *la Vie et la Mort de Richard II,* les détails que lui fournit Hollinshed s'écartent peu des données historiques parvenues jusqu'à nous avec une certaine authenticité. A l'exception du personnage de la reine, pure invention du poëte, et abstraction faite du désordre que met dans la chronologie la négligence de Shakspeare à conserver aux événements leurs distances respectives, les faits contenus dans cette tragédie ne diffèrent en rien des récits historiques, si ce n'est sur le genre de mort qu'on fit subir à Richard. Hollinshed, qui a copié d'autres chro-

niqueurs, a donné à Shakspeare la relation qu'il a suivie; mais l'opinion la plus vraisemblable, et qui s'accorde le mieux avec le soin qu'on eut d'exposer publiquement Richard après sa mort, c'est qu'on le fit mourir de faim. Cette attention à sauver du moins les apparences matérielles du crime dont on s'inquiétait peu d'éviter le soupçon, commençait à s'introduire dans la féroce politique de ces temps; et Richard lui-même avait fait étouffer entre des matelas le duc de Glocester qu'il tenait prisonnier à Calais, publiant ensuite qu'il était mort d'une attaque d'apoplexie. Outre le penchant de Shakspeare à suivre fidèlement le guide historique qu'il avait une fois adopté, cette version lui permettait de conserver, au caractère de Bolingbroke, l'intérêt qu'il a répandu sur lui, et dans cette pièce, et dans les deux parties de *Henri IV*. Le choix entre différentes versions est d'ailleurs le droit le moins contesté et le moins contestable des auteurs dramatiques.

La tragédie de *Richard II* est donc, généralement parlant, assez conforme à l'histoire; et la manière dont le poëte a représenté la déposition de Richard et l'avénement au trône de Henri de Lancaster, paraît singulièrement d'accord avec ce que dit Hume au sujet de cet avénement : « Il (Henri IV) devint roi, sans que personne pût dire comment ni pourquoi ». Mais il faut être, comme l'était Hume, tout-à-fait étranger au spec-

tacle des révolutions, pour être embarrassé à dire comment et pourquoi le duc de Lancaster, après avoir agi quelque temps au nom du roi qu'il tenait prisonnier, se mit sans aucune peine à sa place. Shakspeare n'a pas cru nécessaire de l'expliquer : Richard est parti de Flintcastle avec le nom de roi à la suite de Bolingbroke ; nous le revoyons signant sa propre déposition. Le poëte ne nous indique en aucune manière ce qui s'est passé ; mais pour ne pas deviner comment s'est accomplie la chute de Richard, il faudrait que nous eussions bien mal compris ce qui nous a été présenté du spectacle de ses premières disgrâces : la conversation du jardinier avec ses garçons en complète le tableau en nous révélant leur effet sur l'opinion. C'est un trait de l'art de Shakspeare pour nous faire assister à toutes les parties de l'événement ; il nous transporte toujours là où il frappe ses coups les plus décisifs, tandis que loin de nos yeux l'action poursuit son cours, et se contente de nous retrouver toujours au but.

Bien que cette tragédie ait été intitulée *la Vie et la Mort de Richard II,* elle ne comprend que les deux dernières années de ce prince, et ne contient qu'un seul événement, celui de sa chute, catastrophe à laquelle tout marche dès le début de la pièce. Cet événement a été considéré sous différentes faces, et une anecdote assez singulière nous a révélé l'existence

d'une autre tragédie sur le même sujet, antérieure, à ce qu'il paraît, à celle de Shakspeare, et traitée dans un esprit tout différent. Quelques-uns des partisans du comte d'Essex, le jour qui précéda son extravagante tentative, voulurent faire jouer une tragédie où, comme dans celle de Shakspeare, on voyait Richard II déposé et tué sur le théâtre. Les acteurs leur ayant représenté que la pièce était tout-à-fait hors de mode et ne leur attirerait pas assez de monde pour couvrir leurs frais, sir Gilly Merrick, l'un d'entre eux, leur donna quarante schellings en sus de la recette. Ce fait est rapporté au procès de sir Gilly, et servit à sa condamnation.

L'entreprise du comte d'Essex eut lieu en 1601, et la pièce de Shakspeare avait paru, à ce qu'on croit, dès l'an 1597. Malgré cette antériorité, personne ne sera tenté de soupçonner qu'une pièce de Shakspeare ait pu figurer dans une entreprise factieuse contre Élisabeth. D'ailleurs la pièce en question paraît avoir été connue sous le titre de *Henri IV*, non sous celui de *Richard II;* et l'on est même fondé à croire que l'histoire de Henri IV en était le véritable sujet, et la mort de Richard seulement un incident. Mais, pour lever toute espèce de doute, il suffit de lire la tragédie de Shakspeare; la doctrine du droit divin y est sans cesse présentée accompagnée de cet intérêt que font naître le malheur et le spectacle de la grandeur déchue. Si le

poëte n'a pas donné à l'usurpateur cette physionomie odieuse qui produit la haine et les passions dramatiques, pour en comprendre la cause il suffit de lire l'histoire.

Ce n'est pas un fait particulier à Richard II et à sa destinée, dans l'histoire de ces temps désastreux, que ce vague de l'aspect moral sous lequel se présentent les hommes et les choses, et qui ne permet aux sentiments de s'attacher à rien avec énergie, parce qu'ils ne peuvent se reposer sur rien avec satisfaction. Des partis toujours aux prises pour s'arracher le pouvoir, tour à tour vaincus et méritant leur défaite, sans que jamais un seul ait mérité la victoire, n'offrent pas un spectacle très-dramatique, ni très-propre à porter nos sentiments et nos facultés à ce degré d'exaltation qui est un des plus nobles buts de l'art. La pitié y manque souvent à l'indignation, et l'estime presque toujours à la pitié. On n'est pas embarrassé à trouver les crimes du plus fort, mais on cherche avec anxiété les vertus du plus faible; et le même effet se reproduit dans le sens contraire: des folies, des déprédations, des injustices, des violences ont amené la chute de Richard, l'ont rendue inévitable, et elles nous détachent de lui sous ce double rapport que nous le voyons se perdre lui-même et impossible à sauver. Cependant il serait aisé de trouver au moins autant de crimes dans le parti qui triomphe de son abaissement. Shakspeare pourrait, à peu de

frais, amasser contre les rebelles ces trésors d'indignation qui soulèveraient tous les cœurs en faveur du souverain légitime : mais un des principaux caractères du génie de Shakspeare, c'est une vérité, on peut dire une fidélité d'observation qui reproduit la nature comme elle est, et le temps comme il se présente : celui-là ne lui offrait ni héros supérieurs à leur fortune, ni victimes innocentes, ni dévouements héroïques, ni passions imposantes ; il n'y trouvait que la force même des caractères employée au service des intérêts qui les rabaissent, la perfidie considérée comme moyen de conduite, la trahison presque justifiée par le principe dominant de l'intérêt personnel, la désertion presque légitimée par la considération du péril que l'on courrait à demeurer fidèle ; c'est aussi là tout ce qu'il a peint. C'est, à la vérité, le duc d'York, personnage dont l'histoire nous fait connaître l'incapacité et la nullité, qu'il a choisi pour représenter ce dévouement toujours si ardent pour l'homme qui gouverne, cette facilité à transmettre son culte du pouvoir de droit au pouvoir de fait, et *vice versâ*, se réservant, seulement pour son honneur, des larmes solitaires en faveur de celui qu'il abandonne. Pour quiconque n'a pas vu la fortune se jouant avec les empires, ce personnage ne serait que comique ; mais pour qui a assisté à de pareils jeux, n'est-il pas d'une effrayante vérité ?

Dans un pareil entourage, où Shakspeare pouvait-il puiser ce pathétique qu'il aurait aimé à répandre sur le spectacle de la grandeur déchue? Lui qui a donné au vieux Lear, dans sa misère, tant de nobles et fidèles amis, il n'en a pu trouver un seul à Richard ; le roi est tombé dépouillé, nu, entre les mains du poëte comme de son trône, et c'est en lui seul que le poëte a été obligé de chercher toutes les ressources : aussi le rôle de Richard II est-il une des plus profondes conceptions de Shakspeare.

Les commentateurs sont en grande discussion pour savoir si c'est à la cour de Jacques ou à celle d'Élisabeth que Shakspeare a pris les maximes qu'il professe assez communément en faveur du droit divin et du pouvoir absolu. Shakspeare les a prises ordinairement dans ses personnages mêmes; et il lui suffisait ici d'avoir à peindre un roi élevé sur le trône. Richard n'a jamais imaginé qu'il fût ou pût être autre chose qu'un roi ; sa royauté fait à ses yeux partie de sa nature; c'est un des éléments constitutifs de son être, qu'il a apporté avec lui en naissant, sans autre condition que de vivre : comme il n'a rien a faire pour le conserver, il n'est pas plus en son pouvoir de cesser d'en être digne que de cesser d'en être revêtu : de là son ignorance de ses devoirs envers ses sujets, envers sa propre sûreté, son indolente confiance au milieu du danger. Si cette confiance l'abandonne un instant à cha-

que nouveau revers, elle revient aussitôt, doublant de force à mesure qu'il lui en faut davantage pour suppléer aux appuis qui s'écroulent successivement. Arrivé enfin au point où il ne lui est plus possible d'espérer, le roi s'étonne, se regarde, se demande si c'est bien lui. Une autre espèce de courage s'élève alors en lui ; c'est celui que donne un malheur tel que l'homme qui le subit s'exalte par la surprise où le plonge sa propre situation ; elle devient pour lui l'objet d'une si vive attention qu'il ose la considérer sous tous ses rapports, ne fût-ce que pour la comprendre ; et par cette contemplation il échappe au désespoir, et s'élève quelquefois à la vérité, dont la découverte calme toujours à un certain point : mais ce calme est stérile, et ce courage inactif ; il soutient l'esprit, mais il tue l'action : aussi toutes les actions de Richard sont-elles de la dernière faiblesse ; ses réflexions mêmes sur son état actuel décèlent un sentiment de sa nullité qui descend, en de certains moments, presque à la bassesse : et qui pourrait le relever, lui qui, en cessant d'être roi, a perdu, dans sa propre opinion, la qualité distinctive de son être, la dignité de sa nature? Il se croyait précieux devant Dieu, soutenu par son bras, armé de sa puissance ; déchu de ce rang mystérieux où il s'était placé, il ne s'en connaît plus aucun sur la terre; dépouillé de la force qu'il croyait son droit, il ne suppose pas qu'il lui en puisse rester aucune : aussi ne résiste-t-il à rien ; ce serait essayer ce

qu'il suppose impossible : pour réveiller son énergie, il faut qu'un danger pressant, soudain, provoque, pour ainsi dire, à son insu, des facultés qu'il désavoue : attaqué dans sa vie, il se défend et meurt avec courage; pour en avoir eu toujours, il lui a manqué de savoir ce que vaut un homme.

Il ne faut point chercher dans *Richard II*, non plus que dans la plupart des pièces historiques de Shakspeare, un caractère de style particulier : la diction en est peu travaillée; assez souvent énergique, elle est souvent aussi d'un vague qui laisse la raison absolument maîtresse de décider sur le sens des expressions, que ne détermine aucune règle de syntaxe.

Cette pièce est toute en vers, et en grande partie rimée. L'auteur paraît y avoir fait des changements depuis la première édition, publiée en 1597. La scène du procès de Richard, en particulier, manque tout entière dans cette édition, et se trouve pour la première fois dans celle de 1608.

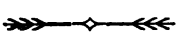
III

HENRI IV

ROI D'ANGLETERRE.

PREMIÈRE ET SECONDE PARTIES.

(1597-1598)



Les commentateurs donnent à ces deux pièces le titre de comédies; et en effet, bien que le sujet appartienne à la tragédie, l'intention en est comique. Dans les tragédies de Shakspeare, le comique naît quelquefois spontanément de la situation des personnages introduits pour le service de l'action tragique; ici non-seulement une partie de l'action roule absolument sur des personnages de comédie, mais encore la plupart de ceux que leur rang, les intérêts dont ils s'occupent, et les dangers auxquels ils s'exposent pourraient élever à la dignité de personnages tragiques, sont présentés sous l'aspect qui appartient à la comédie, par le côté faible ou bizarre de leur nature. L'impétuosité presque puérile du bouillant Hotspur, la brutale origi-

nalité de son bon sens, cette humeur d'un soldat contre tout ce qui veut retenir un instant ses pensées hors du cercle des intérêts auxquels il a dévoué sa vie, donnent lieu à des scènes extrêmement piquantes. Le Gallois Glendower, glorieux, fanfaron, charlatan en même temps que brave, qui tient tête à Hotspur tant que celui-ci le menace ou le contrarie, mais qui cède et se retire aussitôt qu'une plaisanterie vient alarmer son amour-propre de la crainte du ridicule, est une conception vraiment comique. Il n'y a pas jusqu'aux trois ou quatre paroles que prononce Douglas qui n'aient aussi leur nuance de fanfaronnade. Aucun de ces trois courages ne s'exprime de même; mais tout cède à celui de Hotspur, auquel la teinte comique qu'a reçue son caractère n'ôte rien de l'intérêt qu'il inspire. On s'attache à lui comme à l'Alceste du Misanthrope, à un grand caractère victime d'une qualité que l'impétuosité de son humeur et la préoccupation de ses propres idées ont tournée en défaut. On voit le brave Hotspur acceptant l'entreprise qu'on lui propose avant de la connaître, certain du succès dès qu'il est frappé de l'idée de l'action; on le voit perdant successivement tous les appuis sur lesquels il avait compté, abandonné ou trahi par ceux qui l'ont entraîné dans le danger, et comme poussé par une sorte de fatalité vers l'abîme qu'il n'aperçoit qu'au moment où il n'est plus temps de reculer, et où il tombe en ne regrettant que sa gloire. C'est là

sans doute une catastrophe tragique, et le fond de la première pièce, qui a pour sujet le premier pas de Henri V vers la gloire, en exigeait une de ce genre; mais la peinture des égarements de la jeunesse du prince n'en forme pas moins la partie la plus importante de l'ouvrage, dont le caractère principal est Falstaff.

Falstaff est l'un des personnages les plus célèbres de la comédie anglaise, et peut-être aucun théâtre n'en offre-t-il un plus gai. Ce serait un spectacle assez triste que celui des emportements d'une jeunesse aussi désordonnée que celle de Henri V, dans des mœurs aussi rudes que celles de son temps, si, au milieu de cette grossière débauche, des habitudes et des prétentions d'un genre plus relevé ne venaient former un contraste et jouer un rôle d'autant plus amusant qu'il est plus déplacé. Il eût été fort moral, sans-doute, de faire porter, sur le prince qui s'avilit, le ridicule de cette inconvenance; mais quand Shakspeare n'eût pas été le poëte de la cour d'Angleterre, ni la vraisemblance, ni l'art ne lui permettaient de dégrader un personnage tel que Henri V; il a soin, au contraire, de lui conserver partout la hauteur de son caractère et la supériorité de sa position; et Falstaff, destiné à nous amuser, n'est admis dans la pièce que pour le divertissement du prince.

Fait pour être un homme de bonne compagnie, Fal-

staff n'a pas encore renoncé à toutes ses prétentions en ce genre : il n'a point adopté la grossièreté des situations où le rabaissent ses vices ; il leur a tout livré, excepté son amour-propre ; il ne s'est point fait un mérite de sa crapule, il n'a point mis sa vanité dans les exploits d'un bandit : les manières et les qualités d'un gentilhomme, c'est encore à cela qu'il tiendrait s'il pouvait tenir à quelque chose ; c'est à cela qu'il prétendrait s'il lui était permis d'avoir, ou possible de soutenir une prétention. Du moins veut-il se donner le plaisir de les affecter toutes, dût ce plaisir lui valoir un affront ; sans y croire, sans espérer qu'on le croie, il faut à tout prix qu'il réjouisse ses oreilles de l'éloge de sa bravoure, presque de ses vertus. C'est là une de ses faiblesses, comme le goût du vin d'Espagne est une tentation à laquelle il ne lui est pas plus possible de résister, et la naïveté avec laquelle il y cède, les embarras où elle le met, l'espèce d'impudence hypocrite qui l'aide à s'en tirer, en font un personnage extraordinairement plaisant. Les jeux de mots, bien que fréquents dans cette pièce, y sont beaucoup moins nombreux que dans quelques autres drames d'un genre plus sérieux, et ils y sont infiniment mieux placés. Le mélange de subtilité, que Shakspeare devait à l'esprit de son temps, n'empêche pas que dans cette pièce, ainsi que dans celles où reparaît Falstaff, la gaîté ne soit peut-être plus franche et plus

naturelle que dans aucun autre ouvrage du théâtre anglais.

La première partie de *Henri IV* parut, à ce que l'on croit, en 1597.

Henri V est le véritable héros de la seconde partie; son avénement au trône et le grand changement qui en résulte sont l'événement du drame. La défaite de l'archevêque d'York et celle de Northumberland ne sont que le complément des faits contenus dans la première partie. Hotspur n'est plus là pour donner à ces faits une vie qui leur appartienne, et l'horrible trahison de Westmoreland n'est pas de nature à fonder un intérêt dramatique. Henri IV mourant ne se montre que pour préparer le règne de son fils, et toute l'attention se porte déjà sur un successeur également important par les craintes et par les espérances qu'il fait naître.

Ce n'est pas tout-à-fait à l'histoire que Shakspeare a emprunté le tableau de ces divers sentiments. L'avénement de Henri V fut généralement un sujet de joie. Hollinshed rapporte que, dans les trois jours qui suivirent la mort de son père, il reçut de plusieurs « nobles hommes et honorables personnages », des hommages et serments de fidélité tels que n'en avait reçu aucun des rois ses prédécesseurs[1], « tant grande espérance et « bonne attente avait-on des heureuses suites qui par

[1] *Chroniques* de Hollinshed, t. II, p. 543.

« cet homme devaient advenir. » L'inconstante ardeur des esprits, entretenue par de fréquents bouleversements, faisait nécessairement d'un nouveau règne un sujet d'espérances; et les troubles qui avaient agité le règne de Henri IV, les cruautés qui en avaient été la suite, les continuelles méfiances qui devaient en résulter, tournaient naturellement les yeux et les affections de la nation vers un jeune prince dont, en ce temps de désordre, les déréglements choquaient beaucoup moins que ses qualités généreuses n'inspiraient de confiance. On attribuait d'ailleurs une partie de ces déréglements à la méfiance jalouse de son père, qui, en le tenant écarté des affaires auxquelles il se portait avec une grande ardeur, en lui ôtant même l'occasion de faire éclater ses talents militaires, avait jeté cet esprit impétueux dans des voies de désordre où les mœurs du temps ne permettaient guère qu'on s'arrêtât sans avoir atteint les derniers excès. Hollinshed attribue à la malveillance de ceux qui entouraient le roi Henri IV, non-seulement les soupçons qu'il était disposé à concevoir contre son fils, mais encore les bruits odieux répandus sur la conduite de ce prince. Il rapporte une occasion où le prince, ayant à se défendre contre certaines insinuations qui avaient mis la mésintelligence entre son père et lui, se rendit à la cour avec une suite dont l'éclat et le nombre n'étaient pas faits pour diminuer les soupçons du roi, et dans un

costume assez singulier pour que le chroniqueur ait cru devoir en faire mention. C'était « une robe (*a* « *gowne*, probablement un long manteau) de satin bleu « remplie de petits trous en façon d'œillets, et à chaque « trou pendait à un fil de soie l'aiguille avec laquelle « il avait été cousu. » Quoi qu'on pulsse penser de la gêne des mouvements d'un homme vêtu d'une manière si inquiétante, le prince se jeta aux pieds de son père, et, après avoir protesté de sa fidélité, lui présenta son poignard, afin qu'il se délivrât de ses soupçons en le tuant, « et en présence de ces lords, ajouta-t-il, et « devant Dieu au jour du jugement, je jure ma foi « de vous le pardonner hautement. » Le roi attendri jeta le poignard, embrassa son fils les larmes aux yeux, lui avoua ses soupçons, et déclara en même temps qu'ils étaient effacés. Le prince demanda la punition de ses accusateurs; le roi répondit que la prudence exigeait quelques délais, et ne punit point. Mais il paraît que l'opinion générale vengeait suffisamment le jeune prince; et sans croire précisément avec Hollinshed, qui d'ailleurs se contredit sur ce point, que Henri ait toujours eu soin « de contenir ses affections dans le « sentier de la vertu », on est porté à supposer quelque exagération dans le récit des déportements de sa jeunesse rendus plus remarquables par la révolution subite qui les a terminés, et par l'éclat de gloire qui les a suivis.

Shakspeare devait naturellement adopter la tradition la plus favorable à l'effet dramatique; il a senti aussi combien le rôle d'un roi et d'un père mourant, inquiet sur l'avenir de son fils et de ses sujets, était plus propre à produire sur la scène un tableau touchant et pathétique; et de même qu'il a inventé pour la beauté de son dénoûment l'épisode de Gascoygne, il a ajouté, à la scène de la mort de Henri IV, des développements qui la rendent infiniment plus intéressante. Hollinshed rapporte simplement que le roi s'apercevant qu'on avait ôté sa couronne de dessus son chevet, et apprenant que c'était le prince qui l'avait emportée, le fit venir et lui demanda raison de cette conduite: « Sur quoi le prince, « avec un bon courage, lui répondit: — Sire, à mon « jugement et à celui de tout le monde, vous paraissiez « mort. Donc, comme votre plus proche héritier connu, « j'ai pris cette couronne comme mienne et non comme « vôtre.—Bien, mon fils, dit le roi avec un grand sou- « pir, quel droit j'y avais, Dieu le sait!—Bien, dit le « prince, si vous mourez roi, j'aurai la couronne, et je « me fie de la garder avec mon épée contre tous mes « ennemis, comme vous avez fait.—Étant ainsi, dit le « roi, je remets tout à Dieu et souvenez-vous de bien « faire. Ce que disant, il se tourna dans son lit, et bien- « tôt après s'en alla à Dieu. » Peut-être la réponse du jeune prince, rendue comme un poëte l'eût su rendre, aurait-elle été préférable au discours étudié que lui

prête Shakspeare; cependant il en a conservé une partie dans la dernière réplique du prince de Galles, et le reste de la scène offre de grandes beautés, ainsi que celles qui suivent entre Gascoygne et les princes. En tout Shakspeare paraît avoir voulu racheter par des beautés de détail la froideur nécessaire de la partie tragique; elle en offre beaucoup, et le style en est généralement plus soigné et plus exempt de bizarrerie que celui de la plupart de ses autres pièces historiques.

La partie comique, très-importante et très-considérable dans cette seconde partie de *Henri IV*, n'est cependant pas égale en mérite à ce qu'offre, dans le même genre, la première partie. Falstaff est parvenu, il a une pension, des grades; ses rapports avec le prince sont moins fréquents; son esprit ne lui sert donc plus aussi fréquemment à se tirer de ces embarras qui le rendaient si comique; et la comédie est obligée de descendre d'un étage pour le représenter dans sa propre nature, livré à ses goûts véritables et au milieu des misérables dont il fait sa société, ou des imbéciles qu'il a encore besoin de duper. Ces tableaux sont sans doute d'une vérité frappante et abondent en traits comiques, mais la vérité n'est pas toujours assez loin du dégoût pour que le comique nous trouve alors disposés à toute la joie qu'il inspire; et les personnages sur qui tombe le ridicule ne nous paraissent pas toujours valoir la

peine qu'on en rie. Cependant le caractère de Falstaff est parfaitement soutenu, et se retrouvera tout entier quand on le verra reparaître ailleurs.

La seconde partie de *Henri IV* a paru, à ce qu'on croit, en 1598.

IV

HENRI V

ROI D'ANGLETERRE.

(1599)

C'est à tort que la plupart des critiques ont regardé *Henri V* comme l'un des plus faibles ouvrages de Shakspeare. Le cinquième acte, il est vrai, est vide et froid, et les conversations qui le remplissent ont aussi peu de mérite poétique que d'intérêt dramatique. Mais la marche des quatre premiers actes est simple, rapide, animée; les événements de l'histoire, plans de gouvernement ou de conquête, complots, négociations, guerres, s'y transforment sans effort en scènes de théâtre pleines de vie et d'effet; si les caractères sont peu développés, ils sont bien dessinés et bien soutenus; et le double génie de Shakspeare, moraliste profond et poëte brillant, même dans les formes pénibles et

bizarres qu'il donne souvent à sa pensée et à son imagination, y conserve son abondance et son éclat.

On rencontre aussi, dans les paroles du chœur qui remplit les entr'actes, des preuves remarquables du bon sens de Shakspeare et de l'instinct qui lui faisait sentir les inconvénients de son système dramatique : « Permettez, dit-il aux spectateurs dès le début de la pièce, que nous fassions travailler la force de votre imagination... C'est à votre pensée à créer en ce moment nos rois pour les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et resserrant les événements de plusieurs années dans l'espace d'une heure. » Et ailleurs : « Accordez-nous votre patience et pardonnez l'abus du changement de lieu auquel nous sommes réduits pour resserrer la pièce dans son cadre. »

La partie populaire et comique du drame, bien que la verve originale de Falstaff n'y soit plus, offre des scènes d'une gaîté parfaitement naturelle, et le Gallois Fluellen est un modèle de ce bavardage militaire sérieux, naïf, intarissable, inattendu et moqueur, qui excite en même temps le rire et la sympathie.

V

HENRI VI

ROI D'ANGLETERRE.

PREMIÈRE, SECONDE ET TROISIÈME PARTIES.

(1589-1591)

Les trois parties de *Henri VI* ont été, parmi les éditeurs et commentateurs de Shakspeare, un sujet de controverse qui n'est point encore éclairci, ni peut-être même épuisé; plusieurs d'entre eux ont pensé que la première de ces pièces ne lui appartenait en aucune façon; d'autres, en moindre nombre, lui ont aussi disputé l'invention originale des deux dernières, que, selon eux, il n'aurait fait que retoucher, et dont la conception primitive appartiendrait à un ou à deux autres auteurs. Aucune des trois pièces n'a été imprimée du vivant de Shakspeare, ce qui ne prouve rien, car il en est de même de plusieurs autres ouvrages dont personne ne conteste l'authenticité, mais ce qui

laisse du moins toute latitude au doute et à la discussion.

La faiblesse générale de ces trois compositions, où l'on ne trouve qu'un petit nombre de scènes qui rappellent la touche du maître, ne serait pas non plus un motif suffisant pour les attribuer à une autre main que la sienne; car, dans le cas où elles lui appartiendraient, ce seraient ses premiers ouvrages : circonstance qui expliquerait assez leur infériorité, du moins en ce qui regarde la conduite du drame, la liaison des scènes, l'art de soutenir et d'augmenter progressivement l'intérêt, en ramenant toutes les diverses parties de la composition à une impression unique qui s'avance et s'accroît, comme le fleuve grossit à chaque pas des eaux que lui envoient les divers points de l'horizon. Tel est en effet le caractère de Shakspeare dans ses grandes compositions, et ce qui manque essentiellement aux trois parties de Henri VI, surtout à la première. Mais ce qui y manque également, ce sont les défauts de Shakspeare, cette recherche, cette emphase auxquelles il n'a pas toujours échappé dans ses plus beaux ouvrages, résultat presque nécessaire de la jeunesse des idées qui, étonnées pour ainsi dire d'elles-mêmes, ne savent comment épuiser le plaisir qu'elles trouvent à se produire; il serait étrange que les premiers essais de Shakspeare en eussent été exempts.

Il faut cependant distinguer ici, entre les trois par-

ties de *Henri VI*, ce qui concerne la première à laquelle on croit que Shakspeare a été presque entièrement étranger, et ce qui a rapport aux deux autres dont on ne lui dispute que l'invention et la composition originale, en reconnaissant qu'il les a considérablement retouchées. Voici les faits.

En 1623, c'est-à-dire sept ans après la mort de Shakspeare, parut la première édition complète de ses Œuvres. Quatorze de ses pièces seulement avaient été imprimées de son vivant, et les trois parties de *Henri VI* n'étaient pas du nombre ; elles parurent en 1623, dans l'état où on les donne aujourd'hui, et toutes trois attribuées à Shakspeare, quoique déjà, à ce qu'il paraît, une espèce de tradition lui disputât la première. D'un autre côté, dès l'an 1600, avaient été publiées, sans nom d'auteur, par Thomas Millington, libraire, deux pièces intitulées, l'une *The first part of the contention of the two famous houses of York and Lancaster, with the death of the good duke Humphrey*. etc. [1] ; l'autre : *The true tragedy of Richard duke of York and death of good king Henry the sixth* [2]. De ces deux pièces, l'une a servi de moule, si on peut s'exprimer ainsi, à la seconde partie de *Henri VI*, l'autre à la troisième. La

[1] *La première partie de la querelle des deux fameuses maisons d'York et de Lancaster, avec la mort du bon duc Humphrey*, etc.

[2] *La vraie tragédie de Richard, duc d'York, et la mort du bon roi Henri VI.*

marche et la coupe des scènes et du dialogue s'y retrouvent à quelques légères différences près; des passages entiers ont été transportés textuellement des pièces originales dans celles que nous a données Shakspeare sous le nom de *Seconde et troisième parties de Henri VI.* La plupart des vers ont été simplement retouchés, et quelques-uns seulement, en assez petit nombre, ont été entièrement ajoutés.

En 1619, c'est-à-dire trois ans après la mort de Shakspeare, ces deux pièces originales furent réimprimées par un libraire nommé Pavier, et cette fois avec le nom de notre poëte. Dès lors s'établit parmi les critiques l'opinion qu'elles appartenaient à Shakspeare, et devaient être regardées, soit comme une première composition qu'il avait lui-même revue et corrigée, soit comme une copie imparfaite prise à la représentation, et livrée en cet état à l'impression; ce qui arrivait assez souvent, dans ce temps-là, les auteurs étant peu dans l'usage de faire imprimer leurs pièces. Cette dernière opinion a été longtemps la plus générale; cependant elle ne peut guère soutenir l'examen, car, comme l'observe M. Malone, celui de tous les commentateurs qui a jeté le plus de jour sur la question, un copiste maladroit retranche et estropie, mais il n'ajoute pas; et les deux pièces originales contiennent des passages, même quelques scènes assez courtes, qui ne se retrouvent plus dans les autres. D'ailleurs rien n'y

porte l'empreinte d'une copie mal faite ; la versification en est régulière, le style en est seulement beaucoup plus prosaïque que celui des passages qui appartiennent indubitablement à Shakspeare : d'où il résulterait que le copiste aurait précisément omis les traits les plus frappants, les plus propres à saisir l'imagination et la mémoire.

Resterait donc seulement la supposition d'une première ébauche, perfectionnée ensuite par son auteur. Entre les preuves de détail qu'amasse M. Malone contre cette opinion, et qui ne sont pas toutes également concluantes, il en est une cependant qui mérite d'être prise en considération, c'est que les pièces originales sont évidemment tirées de la chronique de Hall, tandis que c'est Hollinshed qu'a toujours suivi Shakspeare, ne prenant jamais de Hall que ce qu'en a copié Hollinshed. Il n'est pas vraisemblable que, s'il eût puisé dans Hall ses premiers ouvrages, il eût ensuite quitté l'original pour le copiste.

Ces deux opinions rejetées, il faut supposer que Shakspeare aurait emprunté sans scrupule, à l'ouvrage d'un autre, le fond et l'étoffe qu'il aurait ensuite enrichis de sa broderie ; ses nombreux emprunts aux auteurs dramatiques de son temps rendent cette supposition très-facile à admettre, et voici un fait qui, dans cette occasion spéciale, équivaut presque à une preuve de sa légitimité. Et d'abord il faut savoir que

les deux pièces originales imprimées en 1600 existaient dès 1593, car on les trouve à cette époque enregistrées sous le même titre, et avec le nom du même libraire, dans les registres du *stationer*, espèce de syndic de la corporation des libraires, imprimeurs, etc., patenté par le gouvernement, et chargé de l'annonce des ouvrages destinés à l'impression. Quelle cause retarda jusqu'en 1600 la publication de ces deux pièces, c'est ce qu'il est inutile en ce moment de discuter; mais cette preuve de l'ancienneté de leur existence acquiert, dans la question qui nous occupe, une importance assez grande par le passage suivant d'un pamphlet de Green [1], auteur très-fécond mort au mois de septembre 1592. Dans ce pamphlet, écrit peu de temps avant sa mort, et imprimé aussitôt après, comme il l'avait ordonné par son testament, Green adresse ses adieux et ses conseils à plusieurs de ses amis, littérateurs comme lui; l'objet de ces conseils est de les détourner de travailler pour le théâtre, s'ils veulent éviter les chagrins dont il se plaint. Un des motifs qu'il leur donne, c'est l'imprudence qu'il y aurait à eux de se fier aux acteurs; car, dit-il, « il y a là un parvenu, corbeau paré de nos « plumes, qui, avec *son cœur de tigre recouvert d'une* « *peau d'acteur* [2], se croit aussi habile à enfler (*to bom-*

[1] *Green's groat's worth of with*, etc.

[2] Allusion à un vers de l'ancienne pièce *The first part of the contentions*, etc.

O tyger's heart wrapt in a woman's hide.

« *baste*) un vers blanc que le meilleur d'entre vous, « et devenu absolument un *Johannes factotum*, est, « dans sa propre opinion, le seul *shake-scene* [1] du « pays. » Ce passage ne laisse aucun doute sur les emprunts faits à Green par Shakspeare dès 1592; et comme les *Henri VI* sont les seules pièces de notre poëte qu'on croie pouvoir placer avant cette époque, la question paraîtrait à peu près résolue; en même temps que la citation faite par Green, à cette occasion, d'un vers de la pièce originale, prouverait que c'était là ce qui lui tenait au cœur. Il est donc assez vraisemblable que Shakspeare, acteur alors et n'exerçant encore l'activité de son génie qu'au profit de sa troupe, aura essayé de remettre au théâtre, avec plus de succès, des pièces déjà connues, et dont le fond lui présentait quelques beautés à faire valoir. Les pièces appartenant alors, selon toute apparence, aux comédiens qui les avaient achetées, l'entreprise était naturelle, et le succès des *Henri VI* aura été probablement le premier indice sur la foi duquel un génie qui ignorait encore ses propres forces aura osé s'élancer dans la carrière.

Pour s'expliquer ensuite comment Shakspeare, reprenant ainsi en sous-œuvre les deux pièces dont il a fait la seconde et la troisième parties de *Henri VI*, n'aurait pas fait le même travail sur la première, il suffirait de

[1] *Shake-scene* (secoue-scène), pour *shake-spear* (secoue-lance.)

penser que cette première partie était alors en possession du théâtre avec un succès assez grand pour que l'intérêt des acteurs n'y demandât aucun changement. Cette supposition est appuyée par un passage d'un pamphlet de Thomas Nashe [1], où parlant du brave Talbot : « Combien, dit-il, se serait-il réjoui de penser « qu'après avoir reposé deux cents ans dans la tombe, « il triompherait de nouveau sur le théâtre, et que ses « os seraient embaumés de nouveau (en différentes « fois) des larmes de dix mille spectateurs au moins, « qui le verraient tout fraîchement blessé dans la per- « sonne du tragédien qui le représente. » Nashe, intime ami de Green, n'aurait probablement pas parlé sur ce ton d'une pièce de Shakspeare, et peut-être est-ce le succès même de cette pièce qui aura engagé Shakspeare à rendre les deux autres dignes de le partager ; mais, dans cette supposition même, il serait difficile de ne pas croire que, soit avant, soit plus tard, Shakspeare n'ait pas relevé, par quelques touches, le coloris d'un ouvrage qui n'avait pu plaire à ses contemporains que parce que Shakspeare ne s'était pas encore montré. Ainsi, les scènes entre Talbot et son fils doivent être de lui, ou bien il faudrait croire qu'avant lui existait, en Angleterre, un auteur dramatique capable d'atteindre à cette touchante et noble vérité dont bien peu,

Pierce pennyless, his supplication to the devil; 1592.

après lui, ont entrevu le secret. Rien n'est plus beau que cette peinture des deux héros, l'un mourant, l'autre à peine né à la vie des guerriers; le premier, rassasié de gloire, et, dans son anxiété paternelle, occupé de sauver plutôt la vie que l'honneur de son fils; l'autre, sévère, inflexible, et ne songeant à prouver son affection filiale que par la mort qu'il est déterminé à chercher auprès de son père, et par le soin qu'il aura de conserver ainsi l'honneur de sa race. Cette situation, variée par toutes les alternatives de crainte et d'espérance que peuvent offrir les chances d'une bataille où le père sauve son fils, où le fils est ensuite tué loin de son père, offre presqu'à elle seule l'intérêt d'un drame, et tout porte à croire que Shakspeare ajouta cet ornement à une pièce que son étroite connexion avec celles qu'il avait refaites associait pour ainsi dire à ses œuvres. Il faut remarquer d'ailleurs que les scènes entre Talbot et son fils sont presque entièrement en vers rimés, ainsi qu'il s'en trouve un grand nombre dans les ouvrages de Shakspeare, tandis que, dans le reste de la pièce, et dans les deux pièces qui paraissent destinées à lui faire suite, il ne se trouve presque aucune rime. La scène qui, dans la première partie de Henri VI, en contient le plus est celle où l'on voit Mortimer mourant dans sa prison; aussi pourrait-on penser qu'elle a reçu au moins des additions de la main de Shakspeare : ces additions et quelques

autres peut-être, bien qu'en petit nombre, auront pu fournir, aux éditeurs de 1623, une raison qui leur aura paru suffisante pour ranger, au nombre des ouvrages d'un poëte qui avait tué tous les autres, une pièce qui devait tout son mérite à ce qu'il y avait ajouté, et qui se joignait d'ailleurs nécessairement à deux autres ouvrages où il avait trop mis du sien pour qu'on pût les retrancher de ses œuvres.

Quant à l'insertion du nom de Shakspeare dans l'édition, donnée par Pavier, des deux pièces originales, il est aisé de l'expliquer par une fraude de libraire, fraude extrêmement commune alors, et qui a été pratiquée à l'égard de plusieurs ouvrages dramatiques composés sur des sujets qu'avait traités Shakspeare, et qu'on espérait vendre à la faveur de son nom. Ce qui rend la chose encore plus vraisemblable, c'est que cette édition est sans date, bien qu'on sache qu'elle parut en 1619, ce qui pouvait être une petite habileté du libraire pour laisser croire qu'elle avait paru du vivant de l'auteur dont il empruntait le nom.

On ignore l'époque précise de la représentation de la première partie de *Henri VI*, qui, selon Malone, a d'abord porté le nom de *Pièce historique du roi Henri VI*[1]. Le style de cette pièce, excepté ce qu'on peut attribuer à Shakspeare, porte le même caractère que celui de

[1] *The historical play of king Henri the sixth.*

tous les ouvrages dramatiques de cette époque qui ont précédé ceux de notre poëte, une construction grammaticale fort irrégulière, le ton assez simple mais sans noblesse, et la versification assez prosaïque. L'intérêt, assez médiocre quoique la pièce offre un grand mouvement, est d'ailleurs fort diminué pour nous par la ridicule et grossière absurdité du rôle de Jeanne d'Arc, qui du reste peut nous donner l'idée la plus exacte du sentiment avec lequel les chroniqueurs anglais ont écrit l'histoire de cette fille héroïque, et des traits sous lesquels ils l'ont représentée : en ce sens la pièce est historique.

La seconde partie de *Henri VI*, beaucoup plus intéressante que la première, n'est pas conduite avec beaucoup plus d'art ; des monologues y sont continuellement employés à exposer les faits ; les sentiments s'expriment dans des *a parte*. Les scènes, séparées par des intervalles considérables (la pièce entière renferme un espace de dix ans), ne présentent entre elles aucun lien ; on n'y aperçoit aucun de ces efforts que Shakspeare a faits, dans la plupart de ses autres ouvrages, pour les unir, quelquefois même aux dépens de la vraisemblance ; et comme en même temps rien n'avertit de ce qui les sépare, on est souvent étonné de se trouver, sans l'avoir remarqué, transporté à des années de distance de l'événement qu'on vient de voir finir. Les diverses parties de la pièce ne tiennent pas non

plus essentiellement les unes aux autres, défaut très-rare dans les ouvrages incontestablement reconnus pour être de la main de Shakspeare. Ainsi l'aventure de Simpcox est absolument hors d'œuvre; celle de l'armurier et de son apprenti ne se rattache que faiblement au sujet, et les pirates qui mettent Suffolk à mort ne se rattachent en rien au reste de l'intrigue. Quant à la partie des caractères, il s'en faut de beaucoup qu'elle réponde au talent ordinaire de Shakspeare; on ne peut nier qu'il n'y ait du mérite dans la peinture de Henri, ce prince dont les sentiments pieux et la constante bonté parviennent presque toujours à nous intéresser malgré le ridicule de cette faiblesse et de cette pauvreté d'esprit qui touchent à l'imbécillité : le rôle de Marguerite est assez bien soutenu; mais cet excès de fausseté envers son mari sort des bornes de la vraisemblance, et ce n'est pas Shakspeare, du moins dans son bon temps, qui eût donné, à deux criminels tels que Marguerite et Suffolk, des sentiments aussi tendres que ceux de leur dernière entrevue. Pour Warwick et Salisbury, ce sont deux caractères sans aucune espèce de liaison, et impossibles à expliquer.

Que Shakspeare soit ou non l'auteur de la pièce intitulée : *The first contention,* etc., la seconde partie de *Henri VI* est entièrement calquée sur cet ouvrage. Shakspeare n'en a cependant pris textuellement qu'une assez petite partie, et particulièrement les scènes cou-

pées en dialogue rapide, comme celle de l'aventure de Simpcox, le combat des deux artisans, la dispute de Glocester et du cardinal à la chasse; il a fait peu de changements dans ces morceaux, ainsi que dans une partie de la révolte de Cade. Cependant cette scène d'un horrible effet, où l'on voit le lord Say entre les mains de la populace, est presque entièrement de Shakspeare. Quant aux discours un peu longs, il les a plus ou moins retouchés, et la plupart même lui appartiennent entièrement, comme ceux de Henri en faveur de Glocester, ceux de Marguerite à son mari, une grande partie de la défense de Glocester, des monologues d'York, et presque tout le rôle du jeune Clifford. Il n'est pas difficile d'y reconnaître la main de Shakspeare, à une poésie plus hardie, plus brillante d'images, moins exempte peut-être de cet abus d'esprit que Shakspeare ne paraît pas avoir emprunté aux poëtes dramatiques de l'époque. Du reste, sauf un certain nombre d'anachronismes communs à tous les ouvrages de Shakspeare, celui-ci est assez fidèle à l'histoire, et la lecture des chroniques a donné, en ce temps, aux auteurs de pièces historiques un caractère de vérité et des moyens d'intérêt que les hommes supérieurs peuvent seuls tirer des sujets d'invention.

La troisième partie de *Henri VI* comprend depuis le printemps de l'année 1455 jusqu'à la fin de l'année 1471, c'est-à-dire, un espace d'environ seize ans, pen-

dant lesquels ont été livrées quatorze batailles qui, selon un compte probablement très-exagéré, ont coûté la vie à plus de quatre-vingt mille combattants. Aussi le sang et les morts ne sont-ils pas épargnés dans cette pièce, bien que, de ces quatorze batailles, on n'en voie ici que quatre, auxquelles l'auteur a eu soin de rapporter les principaux faits des quatorze combats : ces faits sont, pour la plupart, des assassinats de sang-froid accompagnés de circonstances atroces, quelquefois empruntées à l'histoire, quelquefois ajoutées par l'auteur ou les auteurs. Ainsi la circonstance du mouchoir trempé dans le sang de Rutland, et donné à son père York pour essuyer ses larmes, est purement d'invention ; le caractère de Richard est également d'invention dans cette pièce et dans la precédente. Richard était beaucoup plus jeune que son frère Rutland dont on l'a fait l'aîné, et il ne peut avoir eu aucune part aux événements sur lesquels se fondent les deux pièces; son caractère y est d'ailleurs bien annoncé et bien soutenu. Celui de Marguerite ne se dément point; et celui de Henri, à travers les progrès de sa faiblesse et de son imbécillité, laisse encore apercevoir de temps en temps ces sentiments doux et pieux qui ont jeté sur lui de l'intérêt dans la première partie. Ces portions de son rôle appartiennent entièrement à Shakspeare, ainsi que la plus grande partie des méditations de Henri pendant la bataille de Towton, son discours au lieutenant de la

Tour, sa scène avec des garde-chasses, etc.; ces morceaux ne se trouvent point ou sont à peine indiqués dans la pièce originale. Il est aisé de reconnaître les passages ajoutés, car ils se distinguent par un charme et une naïveté d'images que n'offre nulle part ailleurs le style de l'ouvrage original. Quelquefois aussi les endroits retouchés par Shakspeare, soit sur son ouvrage, soit sur celui d'un autre, se font remarquer par la recherche d'esprit qui lui est familière, et qui n'est pas ici compensée par cette conséquence et cette cohérence des images qui, dans ses bons ouvrages, accompagnent presque toujours ses subtilités. C'est ce qu'on peut remarquer, par exemple, dans les regrets de Richard sur la mort de son père; il serait difficile de les attribuer à d'autres qu'à Shakspeare, tant ils portent son empreinte; mais il serait également difficile de les attribuer à ses meilleurs temps, et leur imperfection pourrait servir encore à prouver que les trois parties de *Henri VI*, telles que nous les avons aujourd'hui, nous offrent, non pas Shakspeare corrigé par lui-même dans la maturité de son talent, mais Shakspeare employant le premier essai de ses forces à corriger les ouvrages des autres. Il a au reste beaucoup moins retouché cette pièce-ci que la précédente, qui probablement lui a paru plus digne de ses efforts; excepté le discours de Marguerite avant la bataille de Tewksbury, une partie de la scène d'Édouard avec lady Gray, et

quelques autres passages peu importants, on n'en peut guère ajouter d'autres à ceux qui ont déjà été cités comme appartenant entièrement à l'ouvrage corrigé. La plus grande partie de la pièce originale y est textuellement reproduite; on y retrouve de même le décousu qui a pu frapper dans la première et la seconde parties. Les horreurs accumulées dans celle-ci ne laissent pas d'être peintes avec une certaine énergie, mais bien éloignée de cette vérité profonde que, dans ses beaux ouvrages, Shakspeare a su, pour ainsi dire, tirer des entrailles mêmes de la nature.

VI

LA VIE ET LA MORT DE RICHARD III

(1597)

Richard III est l'un de ces hommes qui ont fait sur leur temps cette impression d'horreur et d'effroi toujours fondée sur quelque cause réelle, bien qu'ensuite elle porte à exagérer les réalités. Hollinshed le met au nombre de « ces personnes mauvaises qui ne vivront une heure exemptes de faire et exercer cruauté, méchef et outrageuse façon de vivre. » Sans doute, et la critique historique en a fourni la preuve, la vie de Richard a été chargée de plusieurs crimes qui ne lui ont pas appartenu ; mais ces erreurs et ces exagérations, fruit naturel du sentiment populaire, expliquent, sans la justifier, la bizarre fantaisie qu'a eue Horace Walpole de réhabiliter la mémoire de Richard, en le déchargeant de la plupart des crimes dont on l'accuse.

C'est là une de ces questions paradoxales sur lesquelles s'échauffe l'imagination du critique qui s'en est laissé saisir, et où la plus ingénieuse discussion ne sert ordinairement qu'à prouver jusqu'à quel point l'esprit peut s'employer à embarrasser la marche simple et ferme de la vérité. Sans doute il ne faut pas juger un personnage de ces temps de désordre d'après les habitudes douces et régulières de nos idées modernes, et beaucoup de choses doivent être mises sur le compte de cet entourage d'hommes et de faits au milieu desquels apparaissent les caractères historiques; mais lorsqu'à l'époque où a vécu Richard III, après les horreurs de la rose rouge et de la rose blanche, la haine publique va choisir un homme entre tous pour le présenter comme un modèle de cruauté et de perfidie, il faut assurément qu'il y ait eu dans ses crimes quelque chose d'extraordinaire, ne fût-ce que cet éclat que peut y ajouter la supériorité des talents et du caractère qui, lorsqu'elle s'emploie au crime, le rend à la fois plus dangereux et plus insultant.

L'opinion généralement établie sur Richard a pu contribuer au succès de la pièce qui porte son nom : aucun peut-être des ouvrages de Shakspeare n'est demeuré aussi populaire en Angleterre. Les critiques ne l'ont pas en général traité aussi favorablement que le public; quelques-uns, entre autres Johnson, se sont étonnés de son prodigieux succès; on pourrait s'éton-

ner de leur surprise si l'on ne savait, par expérience, que le critique, chargé de mettre de l'ordre dans les richesses dont le public a joui d'abord confusément, s'affectionne quelquefois tellement à cet ordre et surtout à la manière dont il l'a conçu, qu'il se laisse facilement induire à condamner les beautés auxquelles, dans son système, il ne sait pas trouver une place convenable.

Richard III présente, plus qu'aucun des grands ouvrages de Shakspeare, les défauts communs aux pièces historiques qui étaient avant lui en possession du théâtre; on y retrouve cet entassement des faits, cette accumulation de catastrophes, cette invraisemblance de la marche dramatique et de l'exécution théâtrale, résultats nécessaires de tout ce mouvement matériel que Shakspeare a réduit, autant qu'il l'a pu, dans les sujets dont il disposait plus librement, mais qui ne pouvait être évité dans des sujets nationaux d'une date si récente, et dont tous les détails étaient si présents à la mémoire des spectateurs. Peut-être en doit-on admirer davantage le génie qui a su se tracer sa route dans ce chaos, et diriger à travers ce labyrinthe un fil qui ne s'interrompt et ne se perd jamais. Une idée domine toute la pièce, c'est celle de la juste punition des crimes qui ont ensanglanté les querelles d'York et de Lancaster. Exemple et organe à la fois de la colère céleste, Marguerite, par les cris de

sa douleur, appelle sans cesse la vengeance sur ceux qui ont commis tant de forfaits, sur ceux même qui en ont profité ; c'est elle qui leur apparaît quand cette vengeance les a atteints ; son nom se mêle à l'effroi de leurs derniers moments ; c'est sous sa malédiction qu'ils croient succomber autant que sous les coups de Richard, sacrificateur du temple sanglant dont Marguerite est la sibylle, et qui lui-même tombera, dernière victime de l'holocauste, emportant avec lui tous les crimes qu'il a vengés et tous ceux qu'il a commis.

Cette fatalité qui, dans *Macbeth*, se révèle sous la figure des sorcières, et dans *Richard III* sous celle de Marguerite, n'est cependant en aucune façon la même dans les deux pièces. Macbeth, entraîné de la vertu dans le crime, offre à notre imagination l'image effrayante de la puissance de l'ennemi de l'homme, puissance soumise cependant au maître éternel et suprême qui, du même coup dont il décide la chute, prépare la punition. Richard, agent bien plus direct, bien plus volontaire de l'esprit du mal, semble plutôt jouter avec lui que lui obéir ; et dans ce jeu terrible des pouvoirs infernaux, c'est comme en passant que s'exerce la justice du ciel jusqu'au dernier moment où elle éclatera sans équivoque sur l'insolent coupable qui s'imaginait la braver en accomplissant ses desseins.

Cette différence dans la marche des idées se peint dans

tous les détails du caractère et de la destinée des personnages. Macbeth, une fois tombé, ne se soutient que par l'ivresse du sang où il se plonge toujours davantage; et il arrive à la fin fatigué de ce mouvement étranger à sa nature, désabusé des biens qui lui ont coûté si cher, et ne puisant que dans l'élévation naturelle de son caractère la force de défendre ce qu'il n'a presque plus le désir de conserver. Richard, inférieur à Macbeth pour la profondeur des sentiments autant qu'il lui est supérieur par la force de l'esprit, a cherché, dans le crime même, le plaisir d'exercer des facultés comprimées, et de faire sentir aux autres une supériorité ignorée ou dédaignée. Il trompe à la fois pour réussir et pour tromper, pour s'assujettir les hommes et pour se donner le plaisir de les mépriser; il se moque de ses dupes et des moyens qu'il a employés pour les duper; et à la satisfaction qu'il ressent de les avoir vaincus, s'allie celle d'avoir acquis la preuve de leur faiblesse. Cependant ce qu'il en découvre ne suffit pas encore à la tyrannie de ses volontés; la bassesse ne va jamais tout-à-fait aussi loin qu'il l'a conçu, et qu'il a eu besoin de le concevoir : obligé de sacrifier ensuite ce qu'il a d'abord corrompu, il faut que sans cesse il séduise de nouveaux agents pour abattre de nouvelles victimes. Mais arrive enfin le moment où ses moyens de séduction ne suffisent plus à surmonter les difficultés qu'il s'est créées, où l'appât qu'il peut présenter aux passions

des hommes n'est plus de force à surmonter l'effroi qu'il leur a inspiré sur leurs intérêts les plus pressants; alors ceux qu'il avait divisés pour les faire succomber l'un par l'autre se réunissent contre lui. Il se sentait trop fort pour chacun d'eux, il est seul contre tous, et il a cessé d'espérer en lui-même; il se rend justice alors, mais sans s'abandonner, et, par un dernier effort, il se brise contre l'obstacle qu'il s'indigne de ne pouvoir plus vaincre.

La peinture d'un pareil personnage, et des passions qu'il sait mettre en jeu pour les faire servir à ses intérêts, offre un spectacle d'autant plus frappant qu'on voit clairement que l'hypocrisie de Richard n'agit *que* sur ceux qui ont intérêt à s'en laisser aveugler : le peuple demeure muet à ces lâches appels par lesquels on l'invite à s'unir aux hommes en pouvoir qui vont donner leur voix pour l'injustice; ou si quelques voix inférieures s'élèvent, c'est pour exprimer un sentiment général d'éloignement et d'inquiétude, et faire entrevoir, à côté d'une cour servile, une nation mécontente. L'attente qui en résulte, le pathétique de quelques scènes, la sombre énergie du caractère de Marguerite, l'inquiète curiosité qui s'attache à ces projets si menaçants et si vivement conduits, achèvent de répandre sur cet ouvrage un intérêt qui explique la constance de son succès.

Le style de Richard III est assez simple et, si l'on en

excepte un ou deux dialogues, il offre peu de ces subtilités qui fatiguent quelquefois dans les plus belles pièces de Shakspeare. Dans le rôle de Richard, l'un des plus spirituels de la scène tragique, l'esprit est presque entièrement exempt de recherche.

Ce drame comprend un espace de quatorze ans, depuis 1471 jusqu'en 1485.

Il paraît avoir été représenté en 1597 : on avait, avant cette époque, plusieurs pièces sur le même sujet.

VII

HENRI VIII

(1601)

Quoique Johnson mette *Henri VIII* au second rang des pièces historiques, avec *Richard III, Richard II* et *le roi Jean*, cet ouvrage est fort loin d'approcher du moindre de ceux auxquels l'assimile le critique. Le désir de plaire à Élisabeth, ou peut-être même l'ordre donné par cette princesse de composer une pièce dont sa naissance fût en quelque sorte le sujet, ne pouvait suppléer à cette liberté qui est l'âme du génie. L'entreprise de mettre Henri VIII sur la scène en présence de sa fille, et de sa fille dont il avait fait périr la mère, offrait une complication de difficultés que le poëte n'a pas cherché à surmonter. Le caractère de Henri est complétement insignifiant; ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est l'intérêt que le poëte d'Élisabeth a répandu

sur Catherine d'Aragon; dans le rôle de Wolsey, surtout au moment de sa chute, se retrouve la touche du grand maître : mais il paraît que, pour les Anglais, le mérite de l'ouvrage est dans la pompe du spectacle qui l'a déjà fait reparaître plusieurs fois sur le théâtre dans des occasions solennelles. *Henri VIII* peut avoir pour nous un intérêt littéraire, celui du style que le poëte a certainement eu soin de rendre conforme au langage de la cour, tel qu'il était de son temps ou peu d'années auparavant. Dans aucun autre de ses ouvrages, le style n'est aussi elliptique; les habitudes de la conversation semblent y porter, dans la construction de la phrase, cette habitude d'économie, ce besoin d'abréviation qui, dans la prononciation anglaise, retranchent des mots près de la moitié des syllabes. On n'y trouve d'ailleurs presque point de jeux de mots, et, sauf dans un petit nombre de passages, assez peu de poésie.

Henri VIII fut représenté, à ce qu'on croit, en 1601, à la fin du règne d'Élisabeth, et repris, à ce qu'il paraît, après sa mort, en 1613. Il y a lieu de croire que l'éloge de Jacques Ier, encadré à la fin dans la prédiction qui concerne Élisabeth, fut ajouté à cette époque, soit par Shakspeare lui-même, soit par Ben Johnson à qui l'on attribue assez généralement le prologue et l'épilogue; c'est, à ce que l'on croit, à cette reprise, en 1613, que les canons que l'on tire, à l'arrivée du roi chez Wolsey,

mirent le feu au théâtre du *Globe* qui fut consumé en entier.

La pièce comprend un espace de douze ans, depuis 1521 jusqu'en 1533. On n'en connaît, avant celle de Shakspeare, aucune autre sur le même sujet.

Un caractère commun éclate dans tous ces drames historiques de Shakspeare, c'est le sentiment profondément national et populaire qui anime le poëte ; sur les événements et sur les personnages qu'il reproduit, il pense et sent comme ses spectateurs, comme les plus simples et les plus ignorants de ses spectateurs ; il ne se soucie ni de la vérité, ni de la justice ; il n'a pas la moindre prétention de redresser les erreurs ou d'épurer les passions publiques ; il s'y livre sans réserve, car il les partage et il y compte pour son succès. Ce moraliste si profond et si sensé, ce grand connaisseur du cœur humain, ce peintre si vrai des caractères les plus divers, c'est en même temps le patriote anglais le plus passionné et le plus aveugle ; il a pénétré, tour à tour avec une intelligence et une indépendance admirables, dans l'âme de Hamlet, de Roméo, de Macbeth, d'Othello ; mais dès qu'il touche à l'histoire de son pays

en rapport avec d'autres pays, toute indépendance et toute impartialité d'esprit l'abandonnent; en toutes choses et sur toutes les personnes, il croit et juge absolument comme John Bull.

COMÉDIES

I

LE MARCHAND DE VENISE

(1598)

Le fond de l'aventure qui fait le sujet du *Marchand de Venise* se retrouve dans les chroniques ou dans la littérature de tous les pays, tantôt en entier, tantôt dépouillé de l'épisode très-piquant qu'y ajoutent les amours de Bassanio et de Portia. Un jugement pareil à celui de Portia a été attribué à Sixte V qui, plus sévère, condamna, dit-on, à l'amende les deux contractants, pour les punir de l'immoralité d'un pareil marché. En cette occasion il s'agissait d'un pari, et le juif était le perdant. Un recueil de nouvelles françaises, intitulé *Roger-Bontemps en belle humeur*, raconte la même aventure, mais à l'avantage du chrétien, et c'est le sultan Saladin qui est le juge. Dans un manuscrit persan qui rapporte le même fait, il s'agit d'un pauvre musulman

de Syrie avec qui un riche juif fait ce marché pour avoir les moyens de le perdre et parvenir ainsi à posséder sa femme dont il est amoureux ; le cas est décidé par un cadi d'Émèse. Mais l'aventure tout entière se trouve consignée, avec quelques différences, dans un très-ancien ouvrage écrit en latin et intitulé : *Gesta Romanorum*, et dans le *Pecorone* de *ser Giovanni*, recueil de nouvelles composé avant la fin du quatorzième siècle et par conséquent très-antérieur à Sixte V, ce qui rend tout-à-fait improbable l'anedocte rapportée sur ce pape par Grégoire Léti.

Dans la nouvelle de ser Giovanni, la dame de Belmont n'est point une jeune fille forcée de soumettre son choix aux conditions prescrites par le singulier testament de son père, mais une jeune veuve qui, de sa propre volonté, impose une condition beaucoup plus singulière à ceux que le hasard ou le choix fait aborder dans son port. Obligés de partager le lit de la dame, s'ils savent profiter des avantages que leur offre une pareille situation, ils obtiendront avec la possession de la veuve sa main et tous ses biens. Dans le cas contraire, ils perdent leur vaisseau et son chargement, et repartent sur-le-champ avec un cheval et une somme d'argent qu'on leur fournit pour retourner chez eux. Peu effrayés d'une pareille épreuve, beaucoup ont tenté l'aventure, tous ont succombé; car, à peine dans le lit, ils s'endorment d'un profond sommeil, d'où ils

ne se réveillent que pour apprendre le lendemain que la dame plus matinale a déjà fait décharger le navire, et préparer la monture qui doit reconduire chez lui le malencontreux prétendant. Aucun n'a été tenté de renouveler une entreprise si chère, et dont le mauvais succès a découragé les plus vifs aspirants. Le seul Gianetto (c'est dans la nouvelle le nom du jeune Vénitien) s'est obstiné, et, après deux premières déconvenues, il veut risquer une troisième aventure : son parrain Ansaldo, sans s'inquiéter de la perte des deux premiers vaisseaux dont il ignore la cause, lui en équipe un troisième, avec lequel Gianetto lui promet de réparer leurs malheurs. Mais épuisé par les précédentes entreprises, il est obligé, pour celle-là, d'emprunter à un Juif la somme de dix mille ducats, aux mêmes conditions que celles qu'impose Shylock à Antonio. Gianetto arrive, et, averti par une suivante de ne pas boire le vin qu'on lui présentera avant de se mettre au lit, il surprend à son tour la dame qui, fort troublée d'abord de le trouver éveillé, se résigne cependant à son sort, et s'estime heureuse de le nommer le lendemain son époux. Gianetto, enivré de son bonheur, oublie le pauvre Ansaldo jusqu'au jour fatal de l'échéance du billet. Un hasard le lui rappelle alors ; il part en diligence pour Venise, et le reste de l'histoire se passe comme l'a représentée Shakspeare.

On conçoit aisément la raison et la nécessité des

divers changements qu'il a fait subir à cette aventure ; elle n'était cependant pas tellement impossible à représenter de son temps sur le théâtre qu'on ne puisse croire qu'il a été induit à ces changements par le besoin de donner plus de moralité à ses personnages et plus d'intérêt à son action. Aussi la situation du généreux Antonio, la peinture de son caractère si dévoué, courageux et mélancolique à la fois, ne sont-elles pas l'unique source du charme qui règne si puissamment dans tout l'ouvrage. Les lacunes que laisse cette situation sont du moins si heureusement remplies qu'on ne s'aperçoit d'aucun vide, tant l'âme est doucement occupée des sentiments qui en naissent naturellement. Il semble que Shakspeare ait voulu peindre ici sous leurs différents points de vue les premiers beaux jours d'un heureux mariage. Le discours de Portia à Bassanio, au moment où le sort vient de décider en sa faveur, et où elle se regarde déjà comme son heureuse épouse, est rempli d'un abandon si pur, d'une soumission conjugale si touchante et si noble à la fois, que son caractère en acquiert un charme inexprimable, et que Bassanio, prenant dès cet instant la situation supérieure qui lui convient, n'a plus à craindre d'être rabaissé par l'esprit et le courage de sa femme, quelque décidé que soit le parti qu'elle va prendre l'instant d'après ; on sait maintenant que, le moment de la nécessité passé, tout rentrera dans

l'ordre, et que les grandes qualités qu'elle saura soumettre à son devoir de femme ne feront qu'ajouter au bonheur de son mari.

Dans une classe subordonnée, Lorenzo et Jessica nous donnent le spectacle de ce tendre badinage de deux jeunes époux si remplis de leur bonheur qu'ils le répandent sur les choses les plus étrangères à eux-mêmes, et jouissent des pensées et des actions les plus indifférentes, comme d'autant de portions d'une existence que le bonheur envahit tout entière. Cet entretien de Lorenzo et de Jessica, ce jardin, ce clair de lune, cette musique qui prépare le retour de Portia, de Bassanio, et l'arrivée d'Antonio, disposent l'âme à toutes les douces impressions que fera naître l'image d'une félicité complète, dans la réunion de Portia et de Bassanio au milieu de tous les amis qui vont jouir de leurs soins et de leurs bienfaits. Shakspeare est presque le seul poëte dramatique qui n'ait pas craint de s'arrêter sur le tableau du bonheur ; il sentait qu'il avait de quoi le remplir.

L'invention des trois coffres, dont l'original se trouve aussi en plusieurs endroits, se trouve, à peu près telle que l'a employée Shakspeare, dans une autre aventure des *Gesta Romanorum,* si ce n'est que la personne soumise à l'épreuve est la fille d'un roi de la Pouille qui, par la sagesse de son choix, est jugée digne d'épouser le fils de l'empereur de Rome. On voit par-là que ces *Gesta*

Romanorum ne remontent pas précisément aux temps antiques.

Le caractère du juif Shylock est justement célèbre en Angleterre.

Cette pièce a été représentée avant 1598. C'est ce qu'on sait de plus certain sur sa date. Plusieurs pièces sur le même sujet avaient déjà été mises au théâtre ; il avait été aussi le fond de plusieurs ballades.

En 1701, M. Granville, depuis lord Lansdowne, remit au théâtre *le Marchand de Venise,* avec des changements considérables, sous le titre du *Juif de Venise.* On l'a joué longtemps sous cette nouvelle forme.

II

LES JOYEUSES BOURGEOISES DE WINDSOR

(1601)

Selon une tradition généralement reçue, la comédie des *Joyeuses Bourgeoises de Windsor* fut composée par l'ordre d'Élisabeth, qui, charmée du personnage de Falstaff, voulut le revoir encore une fois. Shakspeare avait promis de faire mourir Falstaff dans *Henri V* (*voyez* l'épilogue de la deuxième partie de *Henri IV*); mais sans doute, après l'y avoir fait reparaître encore, embarrassé par la difficulté d'établir les nouveaux rapports de Falstaff avec Henri devenu roi, il se contenta d'annoncer, au commencement de la pièce, la maladie et la mort de Falstaff, sans le présenter de nouveau aux yeux du public. Élisabeth trouva que ce n'était pas là tenir parole, et exigea un nouvel acte de la vie du gros chevalier. Aussi paraît-il que les

Joyeuses Bourgeoises de Windsor ont été composées après *Henri V*, quoique dans l'ordre historique il faille nécessairement les placer avant. Quelques commentateurs ont même cru, contre l'opinion de Johnson, que cette pièce devait se placer entre les deux parties de *Henri IV;* mais il y a, ce semble, en faveur de l'opinion de Johnson qui la range entre *Henri IV* et *Henri V*, une raison déterminante, c'est que, dans l'autre supposition, l'unité, sinon de caractère, du moins d'impression et d'effet, serait entièrement rompue.

Les deux parties de *Henri IV* ont été faites d'un seul jet, ou du moins sans s'écarter d'un même cours d'idées; non-seulement le Falstaff de la seconde partie est bien le même homme que le Falstaff de la première, mais il est présenté sous le même aspect; si, dans cette seconde partie, Falstaff n'est pas tout-à-fait aussi amusant parce qu'il a fait fortune, parce que son esprit n'est plus employé à le tirer sans cesse des embarras ridicules où le jettent ses prétentions si peu d'accord avec ses goûts et ses habitudes, c'est cependant avec le même genre de goûts et de prétentions qu'il est ramené sur la scène ; c'est son crédit sur l'esprit de Henri qu'il fait valoir auprès du juge Shallow, comme il se targuait, au milieu de ses affidés, de la liberté dont il usait avec le prince ; et l'affront public qui lui sert de punition à la fin de la seconde partie de *Henri IV*, n'est que la suite et le complément des affronts particuliers que

Henri V, encore prince de Galles, s'est amusé à lui faire subir durant le cours des deux pièces. En un mot, l'action commencée entre Falstaff et le prince, dans la première partie, est suivie sans interruption jusqu'à la fin de la seconde, et terminée alors comme elle devait nécessairement finir, comme il avait été annoncé qu'elle finirait.

Les *Joyeuses Bourgèoises de Windsor* offrent une action différente, et présentent Falstaff dans une autre situation et sous un autre point de vue. C'est bien le même homme, il serait impossible de le méconnaître; mais encore vieilli, encore plus enfoncé dans ses goûts matériels, uniquement occupé de satisfaire aux besoins de sa gloutonnerie. Doll Tear Sheet abusait encore au moins son imagination, avec elle il se croyait libertin; ici, il n'y songe même plus : c'est à se procurer de l'argent qu'il veut faire servir l'insolence de sa galanterie; c'est sur les moyens d'obtenir cet argent que le trompe encore sa vanité. Élisabeth avait demandé à Shakspeare, dit-on, un Falstaff amoureux; mais Shakspeare, qui connaissait mieux qu'Élisabeth les personnages dont il avait conçu l'idée, sentit qu'un pareil genre de ridicule ne convenait pas à un pareil caractère, et qu'il fallait punir Falstaff par des endroits plus sensibles. La vanité même n'y suffirait pas; Falstaff sait prendre son parti de toutes les hontes; au point où il en est arrivé, il ne cherche même plus à les dissimuler. La

vivacité avec laquelle il décrit à M. Brook ses souffrances dans le panier au linge sale n'est plus celle de Falstaff racontant ses exploits contre les voleurs de Gadshill, et se tirant ensuite si plaisamment d'affaire lorsqu'il est pris en mensonge. Le besoin de se vanter n'est plus un de ses premiers besoins; il lui faut de l'argent, avant tout de l'argent, et il ne sera convenablement châtié que par des inconvénients aussi réels que les avantages qu'il se promet. Ainsi le panier de linge sale, les coups de bâton de M. Ford, sont parfaitement adaptés au genre de prétentions qui attirent à Falstaff une correction pareille; mais bien qu'une telle aventure puisse, sans aucune difficulté, s'adapter au Falstaff des deux *Henri IV*, elle l'a pris dans une autre portion de sa vie et de son caractère; et si on l'introduisait entre les deux parties de l'action qui se continue dans les deux *Henri IV*, elle refroidirait l'imagination du spectateur, au point de détruire entièrement l'effet de la seconde.

Bien que cette raison paraisse suffisante, on en pourrait trouver plusieurs autres pour justifier l'opinion de Johnson. Ce n'est cependant pas dans la chronologie qu'il faudrait les chercher. Ce serait une œuvre impraticable que de prétendre accorder ensemble les diverses données chronologiques que, souvent dans la même pièce, il plaît à Shakspeare d'établir; et il est aussi impossible de trouver chronologiquement la place des

Joyeuses bourgeoises de Windsor entre *Henri IV* et *Henri V* qu'entre les deux parties de *Henri IV*. Mais, dans cette dernière supposition, l'entrevue entre Shallow et Falstaff dans la seconde partie de *Henri IV*, le plaisir qu'éprouve Shallow à revoir Falstaff après une si longue séparation, la considération qu'il professe pour lui, et qui va jusqu'à lui prêter mille livres sterling, deviennent des invraisemblances choquantes : ce n'est pas après la comédie des *Joyeuses bourgoises de Windsor*, que Shallow peut être attrapé par Falstaff. Nym, qu'on retrouve dans *Henri V*, n'est point compté, dans la seconde partie de *Henri IV*, au nombre des gens de Falstaff. Il serait assez difficile, dans les deux suppositions, de se rendre compte du personnage de Quickly, si l'on ne supposait que c'est une autre Quickly, un nom que Shakspeare a trouvé bon de rendre commun à toutes les entremetteuses. Celle de *Henri IV* est mariée; son nom n'est donc point un nom de fille; la Quickly des *Joyeuses Bourgeoises* ne l'est pas.

Au reste, il serait superflu de chercher à établir d'une manière bien solide l'ordre historique de ces trois pièces; Shakspeare lui-même n'y a pas songé. On peut croire cependant que, dans l'incertitude qu'il a laissée à cet égard, il a voulu du moins qu'il ne fût pas tout-à-fait impossible de faire, de ses *Joyeuses Bourgoises de Windsor*, la suite des *Henri IV*. Pressé, à ce qu'il paraît, par les ordres d'Élisabeth, il n'avait d'abord donné

de cette comédie qu'une espèce d'ébauche qui fut cependant représentée, pendant assez longtemps, telle qu'on la trouve dans les premières éditions de ses œuvres, et qu'il n'a remise que plusieurs années après sous la forme où nous la voyons maintenant. Dans cette première pièce, Falstaff, au moment où il est dans la forêt effrayé des bruits qui se font entendre de tous côtés, se demande si ce n'est pas « ce libertin de prince de Galles qui vole les daims de son père. » Cette supposition a été supprimée dans la comédie mise sous la seconde forme, lorsque le poëte voulut tâcher apparemment d'indiquer un ordre de faits un peu plus vraisemblable. Dans cette même pièce comme nous l'avons à présent, Page reproche à Fenton « d'avoir été » de la société du prince de Galles et de Poins. Du moins n'en est-il plus, et l'on peut supposer que le nom de *Wild-prince* demeure pour désigner ce qu'a été le prince de Galles et ce que n'est plus Henri V. Quoi qu'il en soit, si la comédie des *Joyeuses Bourgeoises de Windsor* offre un genre de comique moins relevé que la première partie de *Henri IV*, elle n'en est pas moins une des productions les plus divertissantes de cette gaîté d'esprit que Shakspeare a déployée dans plusieurs de ses comédies.

Plusieurs nouvelles peuvent se disputer l'honneur d'avoir fourni à Shakspeare le fond de l'aventure sur laquelle repose l'intrigue des *Joyeuses Bourgeoises de Windsor*. C'est probablement aux mêmes sources que

Molière aura emprunté celle de son *École des Femmes*; ce qui appartient à Shakspeare, c'est d'avoir fait servir la même intrigue à punir à la fois le mari jaloux et l'amoureux insolent. Il a ainsi donné à sa pièce, sauf la liberté de quelques expressions, une couleur beaucoup plus morale que celle des récits où il a pu puiser, et où le mari finit toujours par être dupe et l'amant heureux.

Cette comédie paraît avoir été composée en 1601.

III

LA TEMPÊTE

(1611 ou 1612)

« Je ne saurais jurer que cela soit ou ne soit pas réel, » dit, à la fin de *la Tempête*, le vieux Gonzale tout étourdi des prestiges qui l'ont environné depuis son arrivée dans l'île. Il semble que, par la bouche de l'honnête homme de la pièce, Shakspeare ait voulu exprimer l'effet général de ce charmant et singulier ouvrage. Brillant, léger, diaphane comme les apparitions dont il est rempli, à peine se laisse-t-il saisir à la réflexion ; à peine, à travers ces traits mobiles et transparents, se peut-on tenir pour certain d'apercevoir un sujet, une contexture de pièce, des aventures, des sentiments, des personnages réels. Cependant tout y est, tout s'y révèle ; et, dans une succession rapide,

chaque objet à son tour émeut l'imagination, occupe l'attention et disparaît, laissant pour unique trace la confuse émotion du plaisir et une impression de vérité à laquelle on n'ose refuser ni accorder sa croyance.

« C'est ici surtout, comme le dit Warburton, que la « sublime et merveilleuse imagination de Shakspeare « s'élève au-dessus de la nature sans abandonner la « raison, ou plutôt entraîne avec elle la nature par- « delà ses limites convenues. » Tout est à la fois, dans ce tableau, fantastique et vrai. Comme s'il était le créateur de l'ouvrage, comme s'il était le véritable enchanteur entouré des illusions de son art, Prospéro, en s'y montrant à nous, semble le seul corps opaque et solide au milieu d'un peuple de légers fantômes revêtus des formes de la vie, mais dépourvus des apparences de la durée. Quelques minutes s'écouleront à peine que l'aimable Ariel, plus léger encore que lorsqu'il arrive avec la pensée, va échapper au contact même de la baguette magique, et, libre des formes qu'on lui prescrit, libre de toute forme sensible, va se dissoudre dans le vague de l'air, où s'évanouira pour nous son existence individuelle. N'est-ce pas un prestige de la magie que cette demi-intelligence qui paraît luire dans le grossier Caliban? et ne semble-t-il pas qu'en mettant le pied hors de l'île désenchantée où il va être laissé à lui-même, nous allons le voir retomber dans son état na-

turel de masse inerte, s'assimilant par degrés à la terre dont il est à peine distinct? Que deviendront, loin de notre vue, cet Antonio, ce Sébastien, si prompts à concevoir le dessein du crime, cet Alonzo, si facilement et légèrement accessible à tous les sentiments? Que deviendront ces jeunes amants, sitôt et si complétement épris, et qui, pour nous, semblent n'avoir eu d'autre existence que d'aimer, d'autre destination que de faire passer devant nos yeux les ravissantes images de l'amour et de l'innocence? Chacun de ces personnages ne nous révèle que la portion de son caractère qui convient à sa situation présente; aucun d'eux ne nous dévoile en lui-même ces abîmes de la nature, ces profondes sources de la pensée où descend si souvent et si avant Shakspeare; mais ils en déploient sous nos yeux tous les effets extérieurs : nous ne savons d'où ils viennent, mais nous reconnaissons parfaitement ce qu'ils semblent être; véritables visions dont nous ne sentons ni la chair ni les os, mais dont les formes nous sont distinctes et familières.

Aussi, par la souplesse et la légèreté de leur nature, ces créatures singulières se prêtent-elles à une rapidité d'action, à une variété de mouvements dont peut-être aucune autre pièce de Shakspeare ne fournit d'exemple; il n'en est pas de plus amusante, de plus animée, où une gaîté vive et même bouffonne se marie plus naturellement à des intérêts sérieux, à

des sentiments tristes et à de touchantes affections : c'est une féerie dans toute la force du terme, dans toute la vivacité des impressions qu'on en peut recevoir.

Le style de la *Tempête* participe de cette espèce de magie. Figuré, vaporeux, portant à l'esprit une foule d'images et d'impressions vagues et fugitives comme ces formes incertaines que dessinent les nuages, il émeut l'imagination sans la fixer, et la tient dans cet état d'excitation indécise qui la rend accessible à tous les prestiges dont voudra l'amuser l'enchanteur. Il est de tradition en Angleterre que le célèbre lord Falkland [1], M. Selden et lord C. J. Vaughan, regardaient le style du rôle de Caliban, dans la *Tempête*, comme tout-à-fait particulier à ce personnage, et comme une création de Shakspeare. Johnson est d'un avis opposé; mais, en admettant que la tradition soit fondée, l'autorité de Johnson ne suffirait pas pour infirmer celle de lord Falkland, esprit éminemment élégant et remarquable, à ce qu'il paraît, par une finesse de tact qui, du

[1] L'homme le plus vertueux, le plus aimable et le plus instruit de l'Angleterre sous Charles Ier, de qui lord Clarendon a dit : « Qu'il faudrait haïr la révolution, ne fût-ce que pour avoir causé la mort d'un tel homme. » Après avoir énergiquement défendu dans le parlement, contre Charles Ier, les libertés de son pays, il se rallia à la cause de ce prince lorsqu'elle devint celle de la justice ; et ministre de Charles Ier, il se fit tuer à la bataille de Newbury, de désespoir des malheurs qu'il prévoyait : il avait alors trente-trois ans.

moins dans la critique, a souvent manqué au docteur. D'ailleurs lord Falkland, presque contemporain de Shakspeare puisqu'il était né plusieurs années avant sa mort, aurait droit d'en être cru de préférence sur des nuances de langage qui, cent cinquante ans plus tard, devaient se perdre pour Johnson sous une couleur générale de vétusté. Si donc l'on avait quelque titre pour décider entre eux, on serait plutôt tenté d'ajouter foi à l'opinion de lord Falkland, et même d'appliquer à l'ouvrage entier ce qu'il a dit du seul rôle de Caliban. Du moins peut-on remarquer que le style de la *Tempête* paraît, plus qu'aucun autre ouvrage de Shakspeare, s'éloigner de ce type général d'expression de la pensée qui se retrouve et se conserve plus ou moins partout, à travers la différence des idiomes. Il faut probablement attribuer en partie ce fait à la singularité de la situation, et à la nécessité de mettre en harmonie tant de conditions, de sentiments, d'intérêts divers, enveloppés pour quelques heures dans un sort commun et dans une même atmosphère surnaturelle. Dans aucune de ses pièces, d'ailleurs, Shakspeare ne s'est montré aussi sobre de jeux de mots.

Il serait assez difficile de déterminer précisément à quel ordre de merveilleux appartient celui qu'il a employé dans la *Tempête*. Ariel est un véritable sylphe; mais les esprits que lui soumet Prospéro, fées, lutins, farfadets, appartiennent aux superstitions popu-

laires du Nord. Caliban tient à la fois du gnome et du démon ; son existence de brute n'est animée que par une malice infernale ; et le *O ho! o ho!* par lequel il répond à Prospéro lorsque celui-ci lui reproche d'avoir voulu déshonorer sa fille, était l'exclamation, probablement l'espèce de rire attribué en Angleterre au diable dans les anciens mystères où il jouait un rôle. *Setebos*, qu'invoque le monstre comme le dieu et peut-être le mari de sa mère, passait pour être le diable ou le dieu des Patagons qui le représentaient, disait-on, avec des cornes à la tête. On ne saurait trop se figurer de quelle manière doit être fait ce Caliban qu'on prend si souvent pour un poisson ; il paraît qu'on le représente avec les bras et les jambes couverts d'écailles ; il me semble qu'une tête de poisson, ou quelque chose de pareil, serait assez nécessaire pour donner de la vraisemblance aux méprises dont il est l'objet. Mais Shakspeare peut fort bien n'y avoir pas regardé de si près, et s'être peu embarrassé de se rendre à lui-même un compte exact de la figure qui convenait à son monstre. Il s'est joué avec son sujet, et l'a laissé couler de sa brillante imagination revêtu des teintes poétiques qu'il y recevait en passant. La légèreté de son travail se fait assez connaître par les différentes inadvertances qui lui sont échappées ; comme par exemple lorsqu'il fait dire à Ferdinand que le duc de Milan et *son brave fils* ont péri dans la tempête, quoiqu'il ne soit pas ques-

tion de ce fils dans tout le reste de la pièce, et que rien ne puisse faire supposer qu'il existe dans l'île, bien qu'Ariel, qui assure d'ailleurs à Prospéro que personne n'a péri, n'ait renfermé sous les écoutilles que les gens de l'équipage.

La *Tempête* est une pièce assez régulière quant aux unités, puisque l'orage qui submerge le vaisseau dans la première scène se passe en vue de l'île, et que toute l'action n'embrasse pas un intervalle de plus de trois heures. Quelques commentateurs ont pensé que Shakspeare pouvait avoir eu pour objet de répondre, par cet échantillon de ce qu'il pouvait faire, aux continuelles critiques de Ben Johnson sur l'irrégularité de ses ouvrages. Le docteur Johnson pense autrement et regarde cette circonstance comme un effet du hasard et le résultat naturel du sujet; mais ce qui pourrait donner lieu de croire que du moins Shakspeare a voulu se prévaloir de cet avantage, c'est le soin avec lequel les différents personnages, jusqu'au bosseman qui a dormi pendant toute la durée de l'action, marquent le temps qui s'est écoulé depuis le commencement. Il y a plus; lorsqu'Ariel avertit Prospéro qu'ils approchent de la sixième heure, celle où son maître lui a promis que finiraient leurs travaux : « Je l'ai annoncé, dit Prospéro, au moment où j'ai soulevé la tempête. » Ce mot paraîtrait même indiquer une intention que le poëte a voulu faire sentir.

On ignore où Shakspeare a puisé le sujet de la *Tempête;* il paraît cependant assez certain qu'il l'a emprunté à quelque nouvelle italienne que jusqu'à présent on n'a pu parvenir à retrouver.

La chronologie de M. Malone place en 1612 la composition de la *Tempête*, ce qui s'accorde difficilement cependant avec une autre conjecture assez vraisemblable. En lisant le *Masque* représenté devant Ferdinand et Miranda, il est impossible de n'être pas frappé de l'idée que la *Tempête* a été faite d'abord pour être représentée à quelque fête de mariage; et la légèreté du sujet, la brillante incurie qui se fait remarquer dans la composition, confirment tout-à-fait cette conjecture. M. Holt, l'un des commentateurs de Shakspeare, a pensé que le mariage sur lequel le poëte verse tant de bénédictions, par la bouche de Junon et de Cérès, pourrait bien être celui du comte d'Essex, qui épousa en 1611 lady Frances Howard, ou plutôt termina en cette année son mariage, contracté dès l'année 1606, mais dont les voyages du comte, et probablement la jeunesse des contractants, avaient jusqu'alors retardé la consommation. Cette dernière circonstance paraît même assez clairement indiquée dans la scène où l'on insiste principalement sur la continence qu'ont promis de garder les jeunes époux jusqu'au parfait accomplissement de toutes les cérémonies nécessaires. Ne serait-il pas possible de supposer que,

composée en 1611 pour le mariage du comte d'Essex, cette pièce ne fut représentée à Londres que l'année suivante?

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE.	I
SHAKSPEARE ET SON TEMPS.	1

NOTICES

Historiques et critiques sur les principales pièces de Shakspeare.

TRAGÉDIES.

I. — Roméo et Juliette (1595).	183
I. — Hamlet (1596).	199
III. — Le Roi Lear (1605).	212
IV. — Macbeth (1606).	221
V. — Jules César (1607).	240
VI. — Othello (1611).	250
— Sur *Othello*, traduit en vers français par M. Alfred de Vigny, et sur l'état de l'art dramatique en France, en 1830, par le duc de B....	264

Pages

DRAMES HISTORIQUES.

I. — La vie et la mort du roi Jean (1596). 347
II. — La vie et la mort de Richard II (1597). 356
III. — Henri IV (1re et 2e parties), (1597-1598). 365
IV. — Henri V (1599). 375
V. — Henri VI (1re, 2e et 3e parties) (1589-1591). 377
VI. — La vie et la mort de Richard III (1597). 393
VII. — Henri VIII (1601). 400

COMÉDIES.

I. — Le Marchand de Venise (1598). 406
II. — Les joyeuses Bourgeoises de Windsor (1601). 411
III. — La Tempête (1611). 418

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins.